L'Arte nell'Industria

ALFREDO MELANI

L'Arte nell'Industria

LAVORI DI LEGNO E PASTIGLIA - LAVORI DI METALLO - LAVORI DI PIETRA, MARMO, ALABASTRO, CERAMICA, MUSAICO, VETRO - LAVORI DI OSSO E AVORIO - LAVORI TESSILI, CARTE DA PARATI E CUOI DECORATI - RICAMI, PIZZI, CARTELLONI, STAMPE, ECC.

VOLUME I

con 405 figure nel testo, 73 tavole in nero ed in colori e 13 particolari grandi

CASA EDITRICE
Dottor Francesco Vallardi
MILANO

Artis mille species ars una

Raramente l'*Arte nell'Industria* fu più considerata di quanto non la consideri l'età nostra che volge ad esaltare

la forza vindice
della ragione.

Chè la ragione dell'arte oggi vedesi nella bellezza la quale si unisce alla vita; e lo scrittore d'arte deve creare, nei suoi lettori, uno stato d'animo sensibile alla bellezza per mezzo dell'arte che in questo libro si studia, dell'arte nell'industria o applicata o decorativa, come si dice, la quale vive in contatto immediato con noi, ha un ufficio pratico, e diviene strumento eccellente di educazione estetica. Così è bello lo scriverne, perchè la nostra è l'arte che dà alle giovani anime, gli occhi per la bellezza, lo che costituisce un vanto moderno, la continuazione di un vanto il quale sofferse delle interruzioni sino ai nostri giorni.

Un'Accademia di Belle Arti invitata a esprimere il suo parere su una preziosa coppa del Rinascimento, giudicò che l'oggetto non appartiene all'arte, ma agli oggetti di curiosità e antichità. Un' altra volta sentenziò, davanti a molti oggetti antichi, « nulla trovarsi che spettasse all'ingerenze dell'Accademia: vecchi ferri, vecchi mer-« letti, vecchie stoffe che servirono a chiese, vecchi bronzi, tutte cose che hanno il « solo merito di essere del tempo passato ».

Gli è che in tempi non molto lontani da noi, non si curavano che i prodotti delle arti cosiddette maggiori: pitture, sculture, architetture, il resto si considerava roba da rigattiere o poco più; onde i Musei si riempivano di quadri, statue e non ricevevano nessun oggetto d' arte relativo all' abitazione e al vestiario. La reazione all' ingiusto ostracismo non poteva essere più vittoriosa. Coll' amore alla nostra arte sorse perfino la difesa del legislatore; ed il Congresso su la proprietà industriale tenutosi ad Amsterdam nel 1903, relatore M. Andrea Taillefer avvocato a Parigi, votò un ordine del giorno esauriente (1) sui diritti d'Autore dell'opere d'arte nell'industria,

---

(1) « Le opere d'arte applicata debbono essere assicurate come ogni altra opera d'arte, senza necessità di un deposito « dell'opera assicurata prima che essa sia posta in commercio; tuttavia sarà utile che la legge dia facoltà di depositare « quest' opera onde l'Autore possa avere la prova della sua priorità. »

ridotte a un grado minore da una critica aristocratica che creò una gerarchia sul campo dei nostri studi.

« Arti maggiori e arti minori »: ecco la grande divisione dei sommi esteti e degli storici eminenti che appartennero a generazioni a noi vicine, il cui sangue corse nelle nostre vene durante un po' di tempo. Chè parve impossibile la presenza, nella storia, dei minuti oggetti della vita, mobili, ferri, bronzi, gioielli; e parve un sogno la loro importanza nella ricostruzione dell'epoche storiche. Più impossibile ancora parve che questo materiale minimo potesse salire all'altezza che toccò presso gli antichi, e potesse destare l'interesse degli artisti e stimolare gli artisti moderni a farsene creatori. Invece l' impossibilità o il sogno d' ieri equivalgono alla realtà d' oggi; e gli artisti attuali somigliano gli antichi nella universalità e nella tendenza ad indirizzare il loro genio a qualunque forma d' arte. Questo si vede nelle pagine che seguono, le quali esaltano tale universalità, soprattutto negli artisti italiani a cui le pagine stesse sono specialmente consacrate. Ma ciò non toglie che l'Estero non somigli l'Italia.

Notava il Fierens-Gevaert che nelle Fiandre « *pingerers et scilders* » pittori di madonne, santi, filatteri, armi ed emblemi, pittori di statue in pietra o in legno, pittori di vetrate, miniatori, orefici, formavano una sola famiglia in cui il lusso della nobiltà e della borghesia trovava la guida sicura.

E come in Italia così nelle Fiandre, paese caro alla bellezza, la familiarità a cui si accenna e la universalità del sapere, va molto lontana storicamente raccogliendosi ivi, nel tardo Medievo, non solo la comunanza feconda di artisti e artisti industriali, ma l'unione, in uno stesso individuo, della pratica di varie arti. Tale stato di cose regnò nel XV secolo e si manifestò con luminoso successo nei fratelli Umberto e Giovanni Van Eyck, specie in Giovanni, il più giovane, autore del celebre polittico di Gand l'*Adorazione dell'Agnello*, il quale dipinse delle vetrate, colorì delle statue pel Palazzo Comunale di Bruges e mostrò non infrequentemente la versatilità del suo genio nell'arte decorativa (1). Similmente, nelle Fiandre, Hugo Van der Goes, e Pietro Paolo Rubens, accettarono di ornar Palazzi e comporre decorazioni a pubbliche feste, traendo nominanza da quest'arte effimera; ed il famoso Melchiorre Broederlam, origi-

---

(1) *Psychologie d'une Ville; essai sur Bruges.* Parigi, 1902, p. 85.

nario di Ypres, pittore di Filippo l'Ardito, disegnò stoffe, gioielli, ricami, dipinse gonfaloni come da noi ne dipinsero Antonello da Messina (il nome dell' affascinante ritrattista parrà ora opportuno) e Raffaello.

Naturale, finchè gli artisti non si occuparono all'*Arte nell'Industria*, quest'arte non destò interesse nella massa del pubblico. Il pubblico non sapendo concepire da sè un' idea di bellezza, forma la sua estetica su quello che vede esaltato di più. Così oggi, in cui gli artisti sono sensibili all' arte nell' industria, il gusto del pubblico si dirige a questo genere di bellezza. Un gran passo fu dunque compiuto, ma un altro grande passo occorre compiere. Bisogna che il pubblico sappia, e non dimentichi, che la nostra arte non consiste esclusivamente in oggetti rari e costosi, ma si basa sulla universalità dell'uso che si fa di tali oggetti corrispondente all' estesa richiesta che se ne riceve. La voce industria sottintende la produzione per quantità; e accogliendo l'espressione *Arte nell'Industria*, si adotta un titolo che esprime l'applicazione della bellezza ai modelli d'oggetti fabbricati per quantità, conseguentemente a prezzi da non sconsolare la massa che non possiede, a fasci, le cartelle dello Stato. Notava l'Aynard: il bello accresce pregio e valore alle cose; quindi l'ideale economico dell'industria sta nel far bene e a buon mercato; nè è possibile scompagnare il bene e il buon mercato dal bello. Comunque in questo trinomio sta l'espressione dell'utilità largamente appagata (1).

L' arte non è ricchezza soprattutto la nostra non è, ma armonia di forme, armonia genialmente diffusa sull'utilità degli oggetti; e le opere attuali ideate come le antiche o quelle appartenenti alla generazione anteriore, quasi oggetti d'eccezione, sono create da spiriti che non riflettono, da artisti superficiali spesso sostenuti da chi non ha facoltà a giudicare. Quando vedo di queste opere penso alla musica ridotta a svagar la gente nelle birrerie affumicate; essa nulla rispetta, nemmeno le sinfonie del Beethoven, calunniate da orchestre di donne, biancheggianti in costumi i quali dovrebbero far dimenticare l'insulto che compie chi li veste.

L'antico va rispettato, ma non lo rispetta chi lo copia e lo saccheggia. E noi vedremo che si incoraggia oggi l'arte fatta a memoria e si insegna e si incoraggia,

---

(1) *Les Beaux-Arts et l'Économie Politique.* Estr. dal *Nouveau Dictionnaire d'Économie Politique*, p. 2.

in certe Scuole, il comporre a memoria, non il comporre colla passione, coll' impeto suscitatore di bellezza vissuta. Tale assurdità può stimarsi possibile quando si attribuisca importanza d'arte ad un oggetto che ripete le forme d'un vecchio o di vecchi modelli, e lumeggia la presente epoca non stimolatrice d' arte, unificante la bellezza col lusso, pronta a rinunciare a questo e a quella senza scapito del suo decoro. Nè può esser diverso dove gli affari e i successi mondàni culminino, e la sincerità non possa offrirsi in olocausto a nessuno, perchè nessuno la riceverebbe. Guardando la società a cui appartengo io penso agli ultimi tempi della Repubblica di Venezia; la Repubblica distrusse, in breve giro di anni, il frutto di un millennio felice di lavoro. La religione, l'arte, la letteratura, sono oggi un trastullo, un' orchestrazione materiale, esclamerebbe il Ruskin, d'una musica impotente e la vita nostra è vuota di qualsiasi idealità.

L'apparenza trionfa.

Nell'arte applicata il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio si interessa a offrir medaglie mosso da sentimenti gentili verso chi stima benemerito dei nostri studi. Cioè verso chi gli viene indicato come benemerito. Ma i consiglieri ministeriali debbono essere persone molto arretrate, persone che stimano i pregi del vecchio soprabito scolorito, della veste da camera intarlata e della papalina di velluto. Per la qual cosa il resultato dei premi ministeriali è spesso difettoso. La gente intelligente non si cura di ciò; se ne cura forse il piccolo pubblico il quale commenta che un premio offerto a chi non lo merita è duplicemente dannoso, perchè è buttato via e perchè sparge diffidenze e malumore. Io qui scrivo della cronaca contemporanea a quelli che verranno non a quelli che leggono ora, lungi dal pensiero che possa agevolmente modificarsi questo stato di fatto, il quale deriva da un disagio morale diffusissimo nella nostra società dove tutti, a qualunque costo, vogliono « arrivare ».

Oggi si creò difatti una carriera quella dell' « arrivista »: un uomo d'una certa levatura più scaltro che sapiente va, va e va, traversando ogni ostacolo, senza curarsi di nulla, solo avendo di mira il proprio tornaconto e giunge, « arriva », alla vetta incurante dei mezzi che adoperò ad « arrivare ». Ecco l' « arrivista » il quale si piglia in giuoco la vita che s' indugia sul campo della dignità, ed ei si annida preferibilmente nei luoghi della politica dove s'impèra sugli altri, su noi che lavoriamo, nel-

l' amore di una idea, nel fervore d' un principio di nobiltà. « L' arrivismo », è la crisi delle coscienze, il fallimento de la dignità umana.

Se mi fosse permessa una confessione — poichè sono in vena di sincerità — direi ch' io mi sento estremamente fuori dai costumi attuali. Sento forte il decoro personale, fortissimo il bisogno della indipendenza; e chiuso nel mio Studio conservai una certa poesia della vita la quale probabilmente oggi non potrei vantare se mi fossi gettato nelle imboscate degli affari e l' ambizione mi rodesse la coscienza. Gli affari sono affari, come il veleno è veleno e a vivere in essi ci si abitua ad indulgere su tante cose. Chi pratica lo zoppo impara zoppicare. Le mie parole prospettano un sentimento e delineano un' opinione che tutti manifestano in privato e in pubblico possono smentire.

In sostanza, per essere liberi e schietti bisogna vivere solitari; e la solitudine oggi non allontana dalla vita perchè i mezzi a trasmettere e scambiare il pensiero sono imponenti: il libro, la rivista, il giornale.

Così io non appartengo a nessuna società, per conseguenza non servo nessuna combriccola, a nulla appartengo che non sia il mio lavoro quotidiano; e del mio lavoro riempio i giorni, totalmente, da parecchi anni, e provo un certo orgoglio in esso che mi diè la indipendenza la quale sempre implorai dalla mia sorte.

Il contatto assiduo dei libri mi ridusse un essere oggi quasi strano che chiama pane il pane, vino il vino, contro i costumi presenti che chiamano pane il vino, vino il pane. Forse potevo, io pure, correre il cammino delle vanità mondane; non lo corsi perchè fui atterrito dagli intrighi che crescono su quel cammino e dalle nullità che vi prosperano disposte a qualsiasi adattamento per ripugnante che e' sia. Ecco perchè sono uno scrittore piucchè un architetto e all'architettura pratica consacrai poco tempo: l'architettura pratica vuol un contatto cogli uomini maggiore di quello ch'io ebbi e intendo di avere, persuaso che la pratica professionale della mia arte o dell' arte applicata oggi cela insidie al severo cultore della bellezza.

Rivengo sull'*Arte nell'Industria* la quale non mi mette in contradizione con me stesso.

A chi mi accusa di scrivere libri i quali magnificano le opere antiche, essendo strenuo difensore di modernità, rispondo che la conoscenza degli stili storici deve sti-

molare la curiosità delle persone colte, poichè l'esaltare le opere antiche non equivale ad eccitare alla imitazione o alla copia. Il letterato che elogia la *Commedia* di Dante, il *Canzoniere* del Petrarca, il *Decamerone* del Boccaccio o le *Novelle* del Sacchetti, non vuol seminare l'arido germe degli imitatori. Dal tempo di quei poeti e di quei novellisti le idee ed i costumi sono cambiati; e sarebbe assurda qui la imitazione come è assurda nella nostra arte. Lo imitare l'antico equivale alla rinuncia del cumulo di fatti onde la vita si arricchì dall'epoca di Dante, del Petrarca, del Boccaccio del Sacchetti; la qual cosa, oltrechè impossibile suona offesa alle ragioni della vita. Perciò il letterato che elogia le opere dei Maestri antichi oltre a soddisfare una curiosità storica, richiama i moderni ai fatti nuovi che l'età attuale riunì, e a trarre da questi fatti la ispirazione e il materiale a opere modernamente pensate che contrappongono il loro contenuto e la loro forma, al contenuto e alla forma delle opere antiche che egli elogia come attestati dell' età che esse rappresentano. All' arte occorre meno bellezza *imparata* e più bellezza *sentita*, occorre cioè la bellezza viva del proprio tempo. Nè si è artisti se non producendo questa bellezza, la quale non si può rappresentare senza aver vissuto nella sua realtà. Impossibile *vivere* la bellezza degli altri. Onde, come lo studio della storia civile è mezzo ed eccitamento a utili meditazioni, così lo studio dell'arte antica avvia alla creazione estetica coordinata alle leggi della vita, le quali dànno all' artista indipendenza di pensiero e libertà di forme. Tale indipendenza, in ogni campo, si cerca oggi, si sollecita; e si vuole dai giovani i quali, con gesto di scherno verso il passato, innalzano un vessillo, quello dell'avvenire, del « futurismo » che è bellezza nel nuovo a tutti i costi, nella lotta, nell' aggressione, nella velocità onnipossente, nella distruzione che piacque tanto a Walt Whitman e piace tanto agli entusiasti del futuro (1).

Bisogna dunque conoscere l'arte antica e per ragioni di cultura e per ragioni d'esempio; bisogna penetrare nel suo spirito e valutare le sue forme in corrispondenza ai bisogni dell'età che diè contorno a quelle forme; non bisogna studiarla con altri

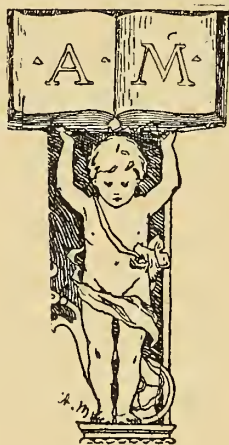
(1) Nel pubblico, che nulla medita, oggi si ostacola il libero andare del « dolce stil nuovo », anche nell'architettura, ove si tratta di innestare o associare un antico stile collo stile moderno. Si dice che ciò produce una stonatura senza riflettere che i monumenti antichi sono composti tutti di vari stili, e raramente un monumento antico è materiato in un solo stile e da un unico architetto. Ma oggi si preferisce la bugia alla sincerità, e gli artisti debbonsi trovare all' unisono con tutto quello che costituisce la vita attuale.

fini. Un altro fine che si associasse a quelli annunciati, qualunque fosse, non apparterterrebbe all'estetica, e la sua espressione non sarebbe verità tanto più nell'arte di cui io impresi a narrare le vicende, l'*Arte nell' Industria*, la quale non è in parte extra-estetica a motivo degli impacci che pone la sua utilità pratica all' artista che la crea: una determinante fissa hanno tutti i rami dell'arte. E il fatto che un tavolino deve corrispondere a norme di costruzione non infrena l'artista più di quello che un architetto non sia disciplinato, a' danni dell' impeto estetico, da un' architettura che deve reggersi sul binomio dell'arte e della costruzione, e più di quanto non sia il ritrattista che non sente il peso della somiglianza davanti i gravi effetti che vuol conseguire colla pittura.

Rispettiamo quindi la indivisibile unità dell'arte nelle sue manifestazioni infinite. Perocchè non esistono due arti, le industriali e le non industriali; esiste un'arte sola la quale è industria e bellezza assieme, ed è quella che offre il godimento delle belle forme, espressione di pensieri elevàti. L'artista e il cosiddetto artefice lavorano alla stessa opera, entrambi cercano di rendere piacevole la esistenza, circondandola colle attrattive della bellezza. Avviene dell'arte quello che càpita degli artisti. L' arte non guarda la materia a suscitare la gioia estetica, non meno di quanto la Natura non cura l'umile origine del genio. Così l'artista può essere figlio d'un pastore — Giotto — come d'un pittore e d'un poeta — Raffaello — o d' un buon borghese — Bach — o d'un essere vizioso — Rubens — o può essere figlio d' un amore colpevole — Leonardo e Filippino Lippi, come può discendere da genitori uniti legittimamente nel vincolo della vita.

L'*Arte nell'Industria* conquistò oggi tutti quanti; e i quadri e le statue devono vivere in buon accordo coll'arte che conferisce alla casa e alla via il felice aspetto della bellezza. Sarebbe assurda oggimai un' arte che vivesse appartata nelle tele, nei marmi o nei bronzi destinati a immortalare fatti magnanimi o uomini leggendari; quest' arte non basta ai bisogni attuali, la sua aria aristocratica non corrisponde ad una società la quale va cangiandosi e aspira a agiatezze collettive. Così la bellezza, che oggi vuol diffondersi, generosa e sollecita, non conosce esclusioni e si conforta al germogliare d' ogni fronda e al crescere d' ogni ramo che nobiliti la esistenza. Voi conoscete questa bellezza e la conoscerete forse meglio sfogliando questo mio lavoro, frutto di lunghe e amorose cure.

La storia della nostra arte offriva soltanto delle sparse memorie; e poichè il lavoro di sintesi mi parve possibile lo tentai. Io possedevo molto materiale quando mi assunsi di scrivere questi due grossi volumi su l' *Arte nell' Industria*: avevo pubblicato molti anni sono un saggio di quello che qui largamente espongo, avevo pieni i miei taccuini di memorie grafiche e, vedendo e leggendo, avevo accumulato una quantità imponente di fatti onde mi sono valso, aumentandoli, via via, e usandoli con prudenza cioè epurandoli e rinfrescandoli a fonti non sospette e a storici autorevoli; a storici descrittori e ricercatori di soggetti singoli, analizzatori di quei fatti che da me riuniti dovevano produrre i due miei grossi volumi a cui mi dedicai con entusiasmo, anche perchè il mio Editore mi promise ogni larghezza. L'Editore mantenne la parola; ed io, artista e scrittore cercai di rispettare me stesso disegnando tutte le vignette, colorando le tavole con onesto proposito, e aggruppando le notizie, commentandole e chiarendole in guisa da non essere giudicato indegno di qualche lode. Però se la mia *Arte nell' Industria* gioverà agli amici della bellezza, una parte di riconoscenza che questi amici volessero — bontà loro! — tributare a me, va all' Editore coraggioso senza l'appoggio del quale il mio materiale grafico e storico sarebbe rimasto sterile nei miei taccuini e inoperoso nelle buste dei miei schedari.

L' ARTE nell'
IN
DUSTRIA

INDICE DEI CAPITOLI E DEI PARAGRAFI

L' ANTICHITA.

CAPITOLO PRIMO.

Arte Romana nell' Industria.

CAPITOLO SECONDO.

Arte Paleo-Cristiana nell' Industria.

IL MEDIOEVO.

CAPITOLO TERZO.

Arte Medievale nell'Industria fino al XIII sec. inclusivo.

CAPITOLO QUARTO.

Arte gotica nell' Industria.

Fig. 1. — *Napoli.* Basi di candelabri bronzei di Pompei, nel Museo Nazionale.

CAPITOLO PRIMO.

ARTE ROMANA NELL'INDUSTRIA

§ 1.

Osservazioni generali (1).

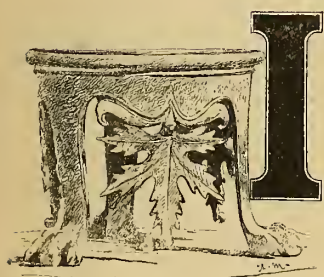



Fig. 2. — *Napoli:* Treppiedi bronzeo d'Ercolano, nel Museo Nazionale.

I Romani, se non furono dei grandi artisti, amarono l'arte e possedettero il desiderio di essa; informi Pompei osservò giustamente il Friedlaender. Essi ebbero un'arte propria, d'origine etrusco-greca, e l'arte greca, colle sue statue, le sue pitture, gli oggetti industriali, penetrò in Roma senza veruno sforzo. Le vittorie romane nell'Italia meridionale, in Sicilia, in Macedonia, in Grecia, nell'Asia Minore, particolarmente i trionfi di Lucio Mummio, il quale sconfisse l'esercito della Lega Achea, distrusse Corinto e fece la Grecia provincia romana (a. 146), portarono a Roma una infinità di opere d'arte le quali, se ivi ai tempi di Lucio Mummio non potevano essere gustate, svegliarono il sentimento estetico dei

(1) Sussidio grandissimo allo studio degli oggetti d'arte industriale in genere, sono le sculture e le pitture romane o anche etrusche e greche, la qual cosa non meraviglia chi sa a quali fonti si abbeverò, a così dire, la scienza dei Latini. Così veggansi i disegni e le tavole contenute negli *Annali dell' Instituto di Corrisp. Archeologica* e nel *Bull.* Quest'Instituto fondato a Roma nel 1829 dal Bunsen, Gerhard e il duca di Luynes, ha reso altissimi servigi all'archeologia classica (*Storia dell'Inst. archeologico germanico* 1829-1879, Roma 1879; è un libro pubblicato nell'occasione del 50° anniversario dell'Instituto stesso). Naturalmente, a parte i libri speciali, fonte viva di informazioni sono gli antichi scrittori Plinio, Orazio, Marziale, Seneca, Quintiliano, Tito Livio, Giovenale, Vitruvio; in questi testi sono citati spesso dei fatti che diffondono luce sopra il campo delle nostre ricerche; e benchè non vi sia trattato l'argomento dell'industrie artistiche, questo riceve lo splendor della vita dalle citazioni di oggetti in uso a Roma, i cui modelli non sono giunti a noi o sono giunti incompleti. Ad ogni modo la citazione degli scrittori latini commenta le opere che a' nostri studi interessano. Sul campo della realtà, fra i Musei che conservano oggetti d'industria artistica, cito spesso il Museo Nazionale di Napoli, le cui collezioni d'arte greco-romana sono le più importanti che esistono. Pel Museo di Napoli la sola Guida generale esistente, oggi che scrivo, (1901) è la *Guida Monaco* scorretta la quale, perciò, sarà bene abbandonare. Mi consta che una Guida del Museo sarà compilata da tutti gli ispettori, ciascuno per la propria parte. Il Migliozzi e Monaco, *Nuova Guida generale del Museo di Napoli*; 8 ed., Napoli, 1899 comprende tutte le collezioni e richiama l'opera del Monaco, *I Monumenti del Museo di Napoli.* È recente una pubblicazione del Conforti, *Le Musée national de Naples illustré en CLXV gravures*, la cui importanza sta esclusivamente nelle tavole; e lo stesso col Di Giacomo ha ora pubblicato una guida (*Guide de Naples*, Napoli 1901) di cui una parte « Il Museo » è consacrata all'indicazione delle cose di cui io mi occupo, ed una vi è consacrata à Pompei ed Ercolano. Essa può consultarsi per qualche notizia, ma giova interrogarla con qualche prudenza. Indico con interesse i cataloghi di alcune collezioni speciali compilati dal Fiorelli; i quali formano sei volumi di grande formato; dimentico, naturalmente, il *Real Museo Borbonico*, Napoli 1824-57, nè opera di 16 volumi con molte tavole poco fedeli perchè vecchie e illustrazioni scritte da vari autori. Veda altresì: Pateras, *Il riordinamento del Museo Nazionale di Napoli*, nell'*Arte in Italia*, 1871, p. 145 e seg. Il P. parla della confusione in cui giacevano gli oggetti del Museo e dei 15,000 bronzi non inventariati e non precisati in nessuna guisa e parla sull'ordinamento del Museo avvenuto nei tempi in cui il P. scrive ai tempi del direttorato di Giuseppe Fiorelli. Quanto ai libri, ecco ora quelli di carattere generale e volta volta ne indicherò di soggetto speciale. — De Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, et romaines*, Parigi 1752-67. — Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764, opera capitale dell'arte classica. Il W., che la Germania festeggia ogni anno, fu il primo a inten-

Romani ed arricchirono templi, case e piazze pubbliche. Nacque così a Roma il gusto delle belle arti: cominciarono i collezionisti uno dei quali spietato e ladro, Verre, non fu il solo a trattar le cose altrui come egli le trattò quali cose proprie; e Roma coi trionfi militari e le ricchezze diventò un Museo. A

---

dere che l'arte è un fatto unito alla vita ed è il riflesso della società nella quale l'arte si produce. Naturalmente questo grave lavoro del dotto tedesco, non corrisponde più all' esigenze della scienza; il W. conobbe imperfettamente l'Egitto e persino la Grecia. Si ha la terza edizione francese della detta opera curata dal Jansen. *Histoire de l'art chez les anciens,* Parigi 1798-1803. Sul W., v. il lavoro del Iusti: *Winckelmann sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen.* — *Il Museo Pio-Clementino*, desc. da G. B. Visconti, vol. I, 1872; da Ennio Quir. Visconti, vol. II a VII, Roma 1784-1807. — *Monumenti Gabini della valle Pinciana* descritta, Roma 1797. — *Description des Antiques du Musée royal*, Parigi, 1820 com. dal Visconti, continuata dal De Clarac. Per le tavole della *Iconographie grecque et romaine* il Visconti profittò dei tesori artistici di tutta l'Europa riuniti a Parigi al Museo Napoleone, di cui era stato nominato direttore nel 1803. — Eraclius, *De coloribus et artibus romanorum.* E., pittore romano del X secolo, e la sua opera fu stampata la prima volta a Londra nel 1781 nell'opera del Raspe: *A critical Essay on oil painting* e riprodotta nel 1849 da Mrs Merrifield nel 1 vol.: *Original treatises on the of painting*, Londra. L'opera è scritta in latino e parte in versi parte in prosa. — Zoega. *Bassirilievi antichi di Roma,* Roma 1808. Opera non finita e interessante. Il Z. applicò il metodo del Winckelmann, e sta fra gli autori più considerati nel campo dell'archeologia classica. V. il volume che contiene molti suoi lavori pubblicato dal Welcker, *Abhandlungen herausgegeben und mit Zusätzen begleitet*, Gottinga 1817: il W. pubblicò anche la vita del Z. in Facius, *Collectaneen zur gr. u. röm. Alterthumskunde*, Coburgo 1811; a p. 150-70 si legge il catalogo generale dei busti, statue di bronzo e di marmo, avori, quadri, pietre incise, argenti cesellati e vasi corinti, di cui Verre s'impadronì colle sue famose rapine. — D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments,* Parigi 1812-23. — Grivaud de Vincelle, *Arts et Métiers anciens représentés par les monuments*, Parigi 1819. — Müller, *Handbuch der Archaeologie der Kunst*, Breslavia 1830, opera classica non completata e scritta avanti che le grandi scoperte dell'Oriente fossero avvenute; i monumenti assiri furono principiati ad esumare dal Botta tre anni dopo la morte del Müller (✝ 1840). — Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1841. È un Manuale che abbraccia tutta la storia dell' arte; una 4.ª edizione fu riveduta dal Lübke, Stoccarda 1861, e pubblicata sotto il titolo *Grundriss der Kunstgeschichte.* Il K. e il L. seguirono l'ordine geografico anzichè lo storico, ciò che condusse entrambi sulla via di commettere degli errori, come quello di parlare degli Assiri avanti che degli Egiziani e della Fenicia prima che dell' Egitto. — Braun, *D. Ruinen u. Museen Roms*, Brunswick 1854. — Zahn, *Die schönsten Ornamente u. Gemälde aus Pompei.* — Semper, *Der Stil in d. technischen u. tektonischen Künsten der praktische Aesthetik*, Francoforte 1860. Lavoro d'erudizione e di somma penetrazione abbraccia le varie manifestazioni del l'arte e si cita ai singoli argomenti. — Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunst*, 2.ª ed. corretta e aumentata, 8 vol. in 8, 1865-1873. (La prima edizione si pubblicò in 7 vol. nel 1843-64). Va dall'epoca egiziana anzi dall'India all'arte contemporanea. Il cammino è troppo lungo perchè l'A. possa aver fatto un opera felice in ogni parte, e la parte concernente l' antichità è la meno riescita. Nella seconda edizione l' A. ebbe dei cooperatori. — Benndorf e Schöne. *Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums*, Lipsia 1867. — Morcelli, Fea, Visconti. *Descrizione della Villa Albani*, Roma 1869. Pel Kensington, benchè l'antichità classica non costituisca un vanto di tal Museo (ci sono fra un certo numero di oggetti originali, alcune copie e modelli in gesso, e ricordo un pezzo di Colonna Traiana) in mancanza d'un catalogo generale, che non esiste, indico la piccola guida seguente che serve a poco: *The Guide to the Victòria and Albert Museum South Kensington*, Londra 1900-1, con qualche illustrazione di poco conto; e citerò a suo posto, via via, i Manuali d' Arte (*Art Handbooks*) benissimo compilati, che illustrano le sezioni del celebre Museo, caro agli studiosi dell' Arte nell' Industria. Qui genericamente posso indicare l'opera in vari volumi del Lane *Etchings of objects of art in the South Kensington Museum*, Londra 1870, raccolta di bronzi, ferri, gioielli d'ogni stile appartenenti al Museo di Kensington, non accompagnata se non dalle diciture sotto ogni oggetto riprodotto in acquaforte. Interessante la raccolta pubblicata dalla Società d' Arundel, sorta a Londra per la propaganda delle belle arti. (La Società d'Arundel fondata a Londra nel 1849 per la propaganda delle belle arti col mezzo della copia e della pubblicazione delle opere più importanti degli antichi maestri, ha edito molte tavole in cromo e in acquaforte, copie di antichi affreschi e d'oggetti industriali, di cui si vedono parte dei disegni originali, esposti in un annesso della Galleria Nazionale di Londra, ed ha riprodotto, in rilievo, molte opere tra le quali una splendida collezione dei più antichi avori di Europa). — Friedlaender, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in d. Zeit v. August b. z. Ausgang d. Antonine*, Lipsia 1871. — Friedrichs, *Kleinere Kunst und Industrie in Alterthum*, Berlino 1871. Siccome spesso viene ricordata la civiltà orientale, indico il Maspero; *Historie ancienne des peuples de l'Orient*, Parigi 1875. — Stahr, *Kunst, Künstler u. Kunstwerke des griech. u römischen Alterthums*, Braunschweig 1878. — Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, Lipsia 1879. — Schreiber, *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi*, Lipsia 1880. Notevole anche per la parte bibliografica concernente i vari pezzi di questo Museo. — Forcella, *Le Industrie e il Commercio a Milano sotto i Romani*, Milano 1901. Citerò talora gli oggetti romani del Museo di Cluny; per questo indico il vecchio e pregevole Catalogo del Museo [non essendovene uno nuovo] del Du Sommerard, *Musée de Thermes et de l'Hôtel de Cluny, Catalogue et Description des Objets d'art* etc. Parigi 1883 Pel Louvre vi sono i soliti cataloghi parziali: dei più recenti quello del Pottier, *La Céramique antique*, dei meno, i cataloghi del Molinier *Les Ivoires*, del Sanzey, *Les Bois sculptés*, la *Verrerie*, ecc. — Baumeister, *Denkmäler des klassischen Alterthums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer*, Monaco, Lipsia 1885. Opera in tre vol. redatta da vari scrittori e ricchissima di illustrazioni, alcune colorite. (Per modelli artistico-industriali, vedasi anche le varie annate dell'*Art pour tous* di Parigi e del *Formenschatz* di Monaco). *Nuova descrizione del Museo Capitolino compilata per cura della commissione archeologica comunale* 2 ediz., Roma 1888. — Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, New-York 1888. — Guhl e Koner, *La vita dei Greci e dei Romani*, trad. dal tedesco del Giussani, 2.ª edizione, Torino 1889, vol. II, Roma (Architettura pubblica e privata, mobili, vestiti, costumi). — Martha, *L'Archéologie Etrusque et Romaine* nella collezione de' Manuali Quantin; riassunto assai ben fatto. V. di lui l'opera grande: *L'Art Etrusque*, Parigi 1889. — Massi, *Descrizione dei Musei di scultura antica greca e romana,* Roma 1890. — Lübker, *Lessico Ragionato della Antichità Classica*, trad. con molte aggiunte e correzioni di C. A. Murero, Roma 1891. — Visconti, *Descrizione dei monumenti di scultura antica nel Museo Ludovisi*, Roma 1891. — *Königliche Museen zu Berlin. — Beschreibung der Antiken Sculpturen*, Berlino 1891. Parecchi piccoli disegni di cose greche e romane: vari piedi di tavole, ma tutti a motivo di leone. — Mommsen, Marquardt e Krüger, *Manuel des Antiquités Romaines* tradotto dal tedesco sotto la direzione di G. Humbert. V. soprattutto il quindicesimo vol., che riguarda la *Vita privata dei Romani*, lavoro del Marquardt tradotto da V. Henry sulla seconda edizione tedesca pubblicata dal Mau. Vol. II con alcune incisioni, Parigi 1893. Il Marquardt è specialmente da consultarsi per l'enorme quantità di note bibliografiche e citazioni di fonti. — Helbig e Reisch, *Guide dans les Musées d'Archéologie classique de Rome*, 2 vol., Lipsia 1893. L'edizione originale è tedesca ma preferiscasi la traduzione francese del Toutain rettificata e aumentata dall'H. Ivi i Musei Etrusco del Vaticano, il Kircker e quello Preistorico del Collegio Romano vengono descritti e commentati dal Reisch. Pochissime illustrazioni e mediocri, il testo eccellente; inoltre molte note bibliografiche. — Arndt, *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur*, Monaco 1900. Bellissime tavole. — Homo, *Lexique de topographie romaine*, Parigi 1900. Contiene la bibliografia delle opere essenziali sopra la topografia di Roma; questo L. lo indico a preferenza di altri. — Gentile-Ricci, *Archeologia e storia dell'arte italica, etrusca e romana* (Manuali Hoepli, 1901), 3.ª ed. rifatta dal prof. Ricci sopra la 2.ª del prof. Gentile e molto arricchita, specie di note bibliografiche e di illustrazioni. Su Pompei, Furchheim, *Bibliografia di Pompei, Ercolano e Stabia.* Napoli 1891. Dopo il 1891 la letteratura pompeiana si arricchì, specialmente per le scoperte della casa dei Vetii, degli argenti di Boscoreale e della villa di Publio Fannio Sinistore, delle cui pubblicazioni principali è fatto cenno in luogo conveniente. E vedasi, per ricerche generali, soprattutto l'Hübner. *Bibliographie der klassischen Alterthumswissenschaft*, Berlino 1889, le annate delle *Notizie sugli scavi di Antichità* comunicate alla R. Accademia dei Lincei per ordine di S. E. il Ministro della Pubb. Istr. Roma, con illustrazioni intercalate e tavole. V. il *Bollettino Archeologico Municipale di Roma*, il *Bullettino Archeologico sardo*, l'*American Journal of Archeology* e *L'Arte* già *Archivio storico dell'Arte*, che in questi ultimi anni aggiunse ad ogni suo fascicolo una parte consacrata all' arte decorativa. Nell'iniziare questa rubrica il direttore A. Venturi citò vari scrittori che si interessarono modernamente alla nostra materia e dimenticò l'*Arte italiana dec. e ind.*; ciò mostra la preparazione del direttore stesso nella materia che egli presto rinnoverà con nuovi battesimi, insperate scoperte, ed osservazioni che faranno trasecolare l'umanità. Recente: Gatteschi, *Restaurazione di Roma*, Roma, 1903. Ricostr. del Campidoglio, del Foro romano ecc.

L'ANTI CHITÀ:

quando erano in voga quelli di bronzo ma, cronologicamente, i primi precedono i secondi, come le lucerne d'argilla precedono le bronzee: e si intarsiavano. Quattro candelabri di legno con ornamento d'osso furono trovati presso Assisi (1).

Non dirò delle casse e del resto (allato del tablino nella casa d'Arianna a Pompei, si trovarono due casse di legno foderate di ferro, col peculio e le scritture domestiche dentro); non dirò delle casse e del resto perchè tutto questo, se artistico, ricevètte intagli e intarsiature soprattutto metalliche, bronzo o argento; ciò che sostanzialmente desta la nostra curiosità. Tutto questo, apre la via o il desiderio a conoscere il nome di qualche lavorante in legno ed è vanto dell'antichità un intagliatore che la Musa di Virgilio eternò;

Pocula ponam
Fagina, celatum divini opus Alchimedontes.

Un Archimedonte.

§ 3.

Lavori di metallo (2).

Ferro.

DUNQUE il ferro. No, neanche il ferro, fu il materiale preferito a Roma nei lavori d'arte, ma il bronzo. I Romani, si possono confrontare agli Egizi; questi conobbero il ferro almeno verso i tempi della potenza tebana, ma fecero sempre maggior uso del bronzo (3). Il ferro dominò negli usi Assiri e Caldei, e le scoperte di Warka, sembrano attestare che i Caldei, conobbero questo metallo avanti gli Egizi (4); comunque, si adottò il ferro nella Mesopotamia, di più che nelle vallate del Nilo e si lavorò benissimo nei mobili, come materiale di rivestimento e come materiale costruttivo; nel primo caso il metallo era il materiale dell'intarsiatore, nel secondo era tutto il mobile. Al Museo Britannico vidi de' piedi di ferro, per mobili, parte delle grandi scoperte del Layard (5); ma di tutti i prodotti dell'industria antica, quelli di ferro, come i lignei, ebbero una sorte triste, perciò mancano i documenti a trattarne.

(1) *Notizia d. Scavi.* 1878, p. 128.
(2) Rossignol, *Les Métaux dans l'Art*, Parigi 1863. — Il Quatremère de Quincy tratta a fondo della toreutica in *Jup. Olymp.*, p. 75 e seg. Sull'arte del cesello, *caelatura*, la sua tecnica e la sua storia. Interessante lo studio che si trova in Saglio. *Dict.*, p. 778 e seg.
(3) Wilkinson, *The manners and customs*, v. II, p. 250-51.
(4) Perrot e Chipiez, op. cit., vol. I, pag. 753-54, 830 e vol. II, p. 720.
(5) Galleria di Cuiungik, vetrina E. Cf. la Guida: *Guide to the Kouyuntjik Gallery.*

Le armi? le armi di ferro non possono rivaleggiare con quelle di bronzo. Gli anelli? anche di questi non franca la spesa il parlare, e ricorro alle chiavi

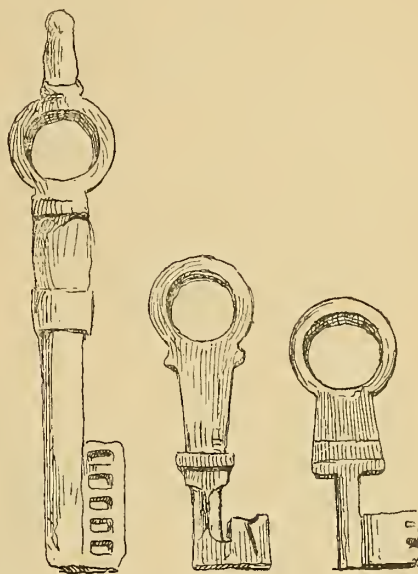



Fig. 3. — *Milano:* Chiavi romane nel Museo Archeologico.

di ferro onde varî Musei sono molto ornati: quello di Napoli che conserva anche delle serrature, nella massima parte provenienti da Pompei, e il Museo Archeologico di Milano, da cui tolgo qualche esempio, inedito, da una splendida collezione di circa ottocentocinquanta chiavi che nel giugno del 1902 Stefano Garovaglio regalò al detto Museo (fig. 3). Non si tratta di chiavi esclusivamente romane, anzi queste sono in numero ristretto relativamente al resto della collezione, composta di chiavi e serrature d'ogni epoca dalle romane, alle medioevali, a quelle del Rinascimento e via dicendo. Fra le romane havvene di quelle molto decorate e sono tutte pratiche e semplici (fig. 4).

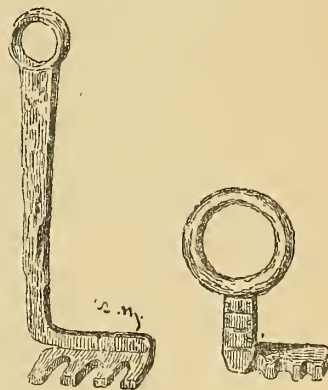



Fig. 4. — Chiavi di ferro romane.

I Romani possedevano dunque delle serrature da aprire e chiudere tanto di fuori quanto di dentro, lignee (nottole) e chiavi di ferro o bronzo, piccole o grandi, costruite in cento maniere; ed i modelli miei dimostrano

che non sono diverse da quelle d'oggi, il congegno dentato non differisce dalle chiavi attuali e la diversità consiste nel fusto quadro invece che tondo (1); inoltre certe chiavi metalliche erano decoratissime (fig. 5).

La chiave che dò, trovata a Pompei, rappresenta peraltro una rarità; non è impossibile che le chiavi si ornassero spesso vistosamente, tuttavia, il mio si stima un esempio istruttivo per il fusto, il congegno ornatissimo a motivi stellari, e la testa conformata a guisa di globo. Nello stesso Museo di Napoli, raccolta degli utensili domestici, si trovano un certo numero di altri ferri e di cose in piombo.

Ma, ferro o piombo, il bronzo trionfa.

Bronzo (2).

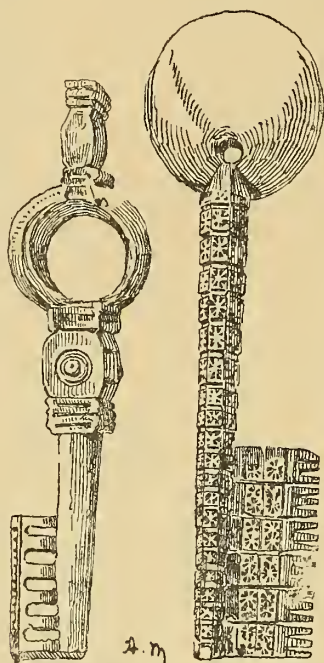
La fusione dei metalli è molto antica; la conobbe l'Egitto e l'Assiria (3); e l'Egitto possedette la tecnica del bronzo sino dalla fine dell' Antico Impero. Nei quadri della tomba di Ti, si vedono dei fonditori che attizzano la fiamma e soffiano dentro a lunghi tubi a proiettar la fiamma sul blocco di metallo da rammollire e fondere; così gli Egiziani adoperavano il bronzo in ogni oggetto d'uso domestico (4). Roma, lo stesso, si servì molto del bronzo, come l' Etruria che inalzò migliaia di statue materiate da questo metallo. Nota Plinio che la sola città di Volsinii ne aveva oltre duemila, e gli Etruschi presero tanto la mano a lavorare il bronzo, che i bronzi loro furono molto ricercàti dai collezionisti ed i bronzi etruschi pervenuti a noi, confermano tale reputazione.

Fig. 5. — *Napoli*: Chiavi di Pompei, nel Museo Nazionale.

Anche Roma salì ad un'alta fama nei lavori di metallo, e ove si potesse dimostrare che possedette i suoi *fabri a Corinthiis*, artisti capaci di fabbricare i bronzi Corinti, il suo nome nel campo dell'arte acquisterebbe nuovo splendore (1).

Roma fu educata dagli Etruschi, e l' Etruria toccò la perfezione nella tecnica dei metalli onde, nella seconda metà del V secolo, l'industria metallica era ivi sviluppatissima grazie all'impulso dell' Oriente, che recò all' Etruria una nuova corrente di vita la quale ne deviò le tendenze. Pare insino che la Grecia abbia molto pregiato i lavori italici di metallo soprattutto gli oggetti d'uso domestico e d'illuminazione i quali furono fabbricati enormemente nei paesi etruschi.

L'arte antica in Italia non conobbe che il bronzo, per questo si lavorarono da noi una quantità di mobili in cotal metallo; e le antichità italiche si contrappongono alle orientali, alle egizie, alle assire, alle fenicie che adottarono molto l'oro non solo nel sistema monetario, ma negli oggetti d' arte; e si contrappongono in qualche modo alle greche, la Grecia avendo fatto molto uso dell'argento. Ciò non esclude peraltro che siasi adottato il bronzo anche in Assiria. Le ricchezze di Ninive sono favolose; il profeta Nahum, in un impeto collerico eccitante alla spogliazione, nomina i mobili niniviti di bronzo, argento, oro, gli avori, i vetri, le pietre preziose, ed i troni regali (quello di Salomone), veri sogni di sontuosità. E nel mobiliare funerario, che ci rivela la più antica civiltà mesopotamica, il bronzo occupa un posto ragguardevole (2).

A Roma dunque il bronzo si adottò in ogni genere di oggetti e si fabbricarono in bronzo, gran parte di quei mobili che oggi si fanno in legno: e i mobili or si rivestirono di lastre bronzee con incisioni o rilievi, or si fecero di bronzo massiccio come fu dimostrato da un letto bronzeo scoperto in una tomba di Corneto, e si fecero di bronzo gioielli (e anche i gioielli di bronzo si ornarono di gemme),

(1) Cuming, *History of Keys* in *Journal of the Brit. Archaeol. Association*, XII, 1856. I due modelli qui pubblicati sono tolti da questo studio. Varie collezioni conservano delle chiavi romane. V. la bella raccolta di chiavi posseduta dal Museo di Cluny e dal Kensington Museum, nonchè le chiavi pompeiane in Mazois, *Pompei* II, tav. 7.

(2) Guillaume, *La sculpture en bronze*, Parigi 1868. — Longeperier, *Notices des bronzes antiques du Louvre*, Parigi 1879. — Walters, *Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman and Etruscan, in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*. Con molte illustrazioni. Londra 1899. — Lüer, *Technik der Bronzeplastik*, Lipsia 1903. Vi si esamina l'esecuzione di un grande numero dei principali monumenti in bronzo e vi si parla di molti chiari maestri i quali hanno diretto la fusione di essi. La tecnica è studiata dal tempo degli Egizi all'epoca attuale.

(3) Semper, op. cit., I, p. 220.

(4) Perrot et Chipiex, Op. cit., vol. I, fig. 21.

(1) I vasi in *aes Corinthium*, fusi in bronzo a Corinto, godettero una gran fama e il segreto della loro fabbricazione sta avvolto dalle nebbie d'una leggenda. A proposito d'artisti di cose metalliche è interessante notare che a Roma, ove si fecero le statue policrome, fioriva un'arte, quella dei *fabri ocularii*, i quali fabbricavano gli occhi d'argento, di pietra o vetro, destinati alle statue di bronzo e di marmo. Quasi tutte le teste antiche di bronzo hanno o avevano gli occhi rapportati. V. Buonarroti, *Osservazioni storiche sopra alcuni medaglioni antichi*, Roma 1698.

(2) Rawlinson, *Five great monarchies*, v. I, p. 98. Sulle ricchezze metalliche della contrada ove corrono il Tigri e l' Eufrate, v. Perrot e Chipiez, Op. cit. vol. II, p. 123-24.

ciò contribuirono i lussi delle case non solo signorili e private ma, delle case d'affitto (*insulae*). La casa di Lepido, che si riteneva la più bella di Roma nel 87 d. C., poche diecine d'anni dopo si considerava di second'ordine. Svetonio dice che Augusto viveva in una casa modesta, ma la nobiltà non lo imitava, e altri scrittori indicano il fasto del vivere durante il suo secolo, fasto salito all'estremo fastigio nell'epoca di Nerone.

Non contrasta colle mie parole il fatto che a Roma esistevano delle case d'affitto disadorne, all' esterno scalcinate e affumicate (1); ciò esiste anch'oggigiorno specialmente nelle grandi città ove il bello s'alterna al brutto marcatamente: *Parietes insularum exesos, ruinosos, inaequales*, scriveva Seneca (2); e l'interno doveva corrispondere all' esterno, ma le *insulae* non erano tutte eguali: ne esistevano per tutte le borse (3). La casa romana si componeva di due parti separate dal *tablinum*; era una casa doppia, l'unione della antica casa etrusca o romana primitiva formata dall'*atrium* coi locali attigui e della casa greca caratterizzata dall'*oecus*, atrio greco coperto e dal *peristylium*. Da' due lati dell' atrio s'aprivano i *cubicula* (stanze da dormire) e le *alae* (4): onde esisteva nella casa romana, la stessa duplicità d'aspetto etrusco-greco la quale esiste nel motivo fondamentale dell'architettura che la produsse: la trabeazione portata dalle colonne e l'arco girato sull' alette: greco il primo (sistema greco dell'architrave), etrusco il secondo (sistema etrusco dell'arco) (5).

Tanto lusso di tablini, atrii coperti o scoperti, *cubicula, alae*, ecc., offriva dunque largo campo allo svolgimento dell'arte applicata; e noi vedremo ora come fu coltivato tal campo a Roma.

Tralasciando gli edifici pubblici, i templi, le terme, i teatri, gli anfiteatri, le basiliche e tralasciando i palazzi imperiali, tutti luoghi evidentemente destinati a ricevere le bellezze create dagli artisti industriali, contribuirono alla ricchezza estetica di Roma i lussi delle tombe.

La morte per gli antichi non significava che tutto era spento, e le tombe venivano ornate e ammobiliate come dimora perpetua di esseri viventi; per la stessa ragione si credeva di conservare la personalità dei defunti, conservandone i ritratti: da ciò l'uso romano di porre nelle *alae* delle case, i ritratti degli antenati, *imagines majorum*, busti di cera in antico, indi metallici, *clipeatae imagines*, medaglioni ritratti (*clipeus* = scudo) di bronzo o argento.

L'antichità non distinse nettamente l'arte dal mestiere, confusione felice, osserva il Marquardt, perchè in questo modo anche gli oggetti più usuali ricevevano la impronta del gusto e dell'originalità (1). Nè il pensiero dei Romani fu eguale a quello dei Greci, in Grecia ogni mestiere era un'arte, a Roma ogni arte era un mestiere ed uno scultore, agli occhi di Seneca, esercitava una professione servile come quella d' uno scalpellino.

Fra le arti del disegno i Romani non stimarono degna di loro che l'architettura, in ricordo forse del tempo in cui il fabbricare era una attribuzione del padre di famiglia, nota Vitruvio, e la costruzione e l'ordinamento degli edifici pubblici, lo era degli alti funzionari dello Stato; onde, anche in ciò, Roma è diversa dalla Grecia, la quale, senza i suoi architetti, i suoi scultori, i suoi pittori, senza l'amore alle belle forme, si ardente e fecondo come il suo bel linguaggio, la Grecia non è la Grecia.

A Roma esisterono, pertanto, delle speciali maestranze addette al lavoro di qualunque specie, ed è ciò provato da parecchie testimonianze e dai celebri versi dell'*Aulularia* di Plauto.

Stat fullo phrygio, aurifex lanarius:
Caupones patagiarii, indusiarii,
Flammarii, violarii, carinarii.
(Aut manuleari, aut murobotharii)
Propolae linteones, calceolarii,
Sedentarii sutores, diabathrarii;
Solearii adstant molocinarii
Petunt fullones, sarcinatores petunt;
Strophiarii, adstant semisonarii (2).

---

(1) De Marchi, *Ricerche intorno alle « insulae » o case da pigione*, Milano 1891, p. 44.

(2) *De ira*, § 35, 4.

(3) A Romà si costruivano delle case a parecchi piani, e Vitruvio dichiara che le altezze delle *insulae* furono considerevoli per necessità di spazio: *propter necessitatem angustiarum*. Quest'altezza è precisata da cifre. Al tempo di Augusto le case si innalzavano assai, comunemente, al di là di 70 piedi (20 m. circa).

(4) Le ale citate da Vitruvio furono un elemento della casa romana assai incerto, finchè non si conobbero le case di Pompei; oggi si è certi che le ale erano attigue all'atrio, *pars postica*, presso il tablino, quasi braccio più corto, rispetto all' atrio come nelle chiese a croce latina. Le pareti contenevano delle piccole nicchie per le imagini, circondate da inscrizioni, col nome, i titoli, le benemerenze come si farebbe oggi in cui rivive l' antico costume, sotto altra forma però; — oggi si inalzano busti e lapidi e monumenti e si decretano onoranze con una facilità estrema.

(5) Melani, *Manuale di Architettura, ital.*, IV ed., p. 55 e seg. A parte il valore costruttivo, lo stile romano d'architettura ha degli elementi che appartengono ai Romani, come la combinazione dell' arco colla colonna addossata, lo sviluppo ampio, completo, dell'arco e della vôlta, e la sovrapposizione degli ordini. Nella scultura si impersonarono meno i Romani, e nella pittura meno ancora; ma esagera il Marquardt a dichiarare (op. cit., p. 262) che nella statuaria i Romani non misero nulla del proprio e furono sempre etruschi o greci. I bassorilievi degli archi di trionfo e delle colonne onorarie, sono romani di pensiero e di arte.

(1) Op. cit., pag. 254

(2) Figùrati che ti venga davanti il lavatore, il ricamatore, l'orefice, il lanaiolo, il venditor di galloni, il cucitore di bianco, i tintori

A Pompei inoltre si trovano dei dipinti allusivi al commercio, in un pistrino, specie di antico molino, *taberna. T. Genialis*, nella regione nona ove si scuoprì un quadro relativo alla vendita del pane. Rappresenta Cerere seduta maestosamente in trono, dietro cui Proserpina in piedi porta la cista; a dritta Triptolemo nel momento di salire sul carro tirato da due serpi, sparge sul suolo il grano ricevuto dalla dea, e la Terra, figurata di schiena, sta seduta fra due genietti e stringe il corno dell' abbondanza.

§ 2.

Lavori di legno (1).

Il legno non fu molto usato a Roma, nei lavori d'arte e i falegnami, gl'intagliatori, non occuparono il posto che occupano nella industria moderna. A simiglianza del pistrino, che ebbe ad insegna la Cerere testè indicata, si trovò a Pompei un'officina di falegname, la cui insegna esprime, ai lati della porta, l'industria dell'ebanisteria e dell'intaglio: Dedalo col suo toro di legno e una processione di *fabri lignarii* presieduta dallo stesso Dedalo, « inventore di quest'arte » (2) e costruttore del labirinto di re Minosse. Il legno a Roma servì soprattutto per la mobilia andante e fu adoperato meno forse che in Grecia ed in Egitto: chè gli Egizi, i quali fino dall' antico Impero si servivano del legno nella loro architettura leggera, legno che colorivano, fabbricarono dei mobili artistici di legno (3).

Si fabbricarono dei mobili di questo genere anche a Roma: ma furono meno in uso dei mobili bronzei. Disgraziatamente i lavori lignei antichi sono quasi tutti dispersi, ed essi, intarsiati coll'avorio o coll'oro, dipinti o dorati, dovevano star bene negli atrii, nei triclini, nei *cubicula*. Il cedro, molto pregiato a Roma, si adoperò specialmente nell'epoca di Cicerone (106 ✝ 43 a. C.) in cui vennero di gran moda le tavole di questo legno (*mensae citreae*), tavole di riguardo e di costo, le quali venivano intarsiate e ornate con piedi d'avorio e si adottò nei letti triclinari (*lecti citrei*), o forse nel *lectus summus*: chè fra i letti triclinari esisteva la distinzione del medio, *medius*, del sommo e dell'infimo, *imus*.

Non sta fuor di proposito indicare che a Roma la voce « letto » ebbe una estensione che non esiste più: noi ci serviamo del letto esclusivamente per dormire, *lectus cubicularis*; ed a Roma esistevano i letti del triclinio, *lecti tricliniares*, i letti da veglia, *lecti lucubratorii* (*lucubratoria lecticula*, letto sul quale Augusto soleva lavorare di notte, quindi letto per leggere e scrivere standovi sdraiati), i quali non sono in uso più; e, a dir tanto, al letto da dormire destinato al *cubiculum* o camera, oggi si aggiunge l'ottomana pei piccoli sonni, la quale non ha l'importanza che avevano i *lecti lucubratorii* col loro materasso fisso, *torus*, il guanciale, *culcita cervical*, e i due lenzuoli; uno sotto uno sopra come ora.

A Pompei si trovarono dei letti in legno e bronzo colla fronte del capezzale molto alta e nessuna fronte in fondo; questo motivo vedesi nel letto triclinare da me disegnato e dato più qua e si ripeteva nei letti da dormire i quali, talora, avevano due fronti una diversa dall'altra. I letti da dormire erano molto alti; per salirvi c'era bisogno d'un gradino, *scamnum*, e talora d'uno scaleo. A Pompei, medesimamente, si trovarono delle tavole, degli armadi ed altri lavori lignei, candelabri, casse, scale, imposte, plutei, poco interessanti per noi che ci occupiamo dell' industria unita all'arte. Una tavola lignea fu trovata nella casa cosiddetta di Marco Terenzio Eudoxo, regione sesta, isola decimaterza, e fu trovata nel triclinio invernale addossata ad una parete coi piedi internati entro due alte e spaziose fenditure; armadi di legno si trovarono, a Pompei, nell'*oecus* di una casa attribuita a M. Asellino e al suo servo Onomasto: e il Fiorelli, descrivendo una casa di questa medesima regione, accennò un *armarium prompticarium*, « spartito in due contignazioni, l'una superiore e sollevata dal pavimento, per le vesti, l'altra inferiore e depressa a guisa di arca, costruita in fabbrica a preservare gli abiti dall'umidità del suolo ».

Quanto ai candelabri occorrerà dire che i candelabri lignei sono i più antichi: se ne fecero anche

di rosso, di paonazzo, di bianco-argento e i fabbricanti di manichini; i profumieri rigattieri, fornitori di pannilini, calzolai, papucciai, pianellai, gente che lavora seduta. Eccoti anche i tintori di gridellino, mercanti di petturine, i fascettai, e chiedon quattrini i sarti e vogliono quattrini i pettinatori (Atto 3.°, scena IV). Trad. del Rigutini e Gradi.

(1) Meyer, *Tafeln zur Geschichte der Möbelformen*. Lipsia 1902. È una serie di tavole dimostrative su la trasformazione delle forme negli oggetti di mobilia, e ciò dall'epoca più remota ai giorni nostri. Per es.: in una tavola lo sgabello viene presentato dalla sua forma egizia a quella dell' Impero.

(2) Fiorelli, op. cit., p. 109.

(3) Al Louvre esiste una sedia egiziana con quattro gambe di leone e la spalliera incurvata con riporti e intarsi d'avorio: è un'opera di una semplicità signorile; e al Museo d'Antichità di Torino vedesi un frammento di cassa per mummia, in legno intarsiato con figure, ossia con striscie di geroglifici intarsiati, in rilievo e policromi.

(1) Op. cit., pag. 93. Gli armadi di legno si collocavano in appositi incavi fatti nel muro; — a Pompei si sono scoperti vari esempi di tali incavi.

epigrafi (1), telai da finestre (2), rivestimenti esterni e interni di tetti e pareti (il bronzo dorato fornì il tetto della famosa basilica Ulpia, secondo attesta Pausania (3)), vasi, medaglioni (4), utensili da toeletta, ditali per cucire, istrumenti chirurgici, capitelli, imposte, cancelli, chiavi, sigilli, chiodi, soglie di porte, scalini come si videro nel tempio di Giunone di cui parla Virgilio, (*Aere cui gradibus surgebant limina nezae. — Que aere trabes; foribus cardo stridebat abenis*) tutto si fece di bronzo e per solito, gli antichi doravano cotal metallo o lasciavano che pigliasse col tempo la bella patina verde, *colorem jucundum*, che pregiavano e sapevano essere soprattutto prodotta nel bronzo, tenuto esposto al sole dopo essere stato unto: *qualem adfectant oleo ac sole*. Sapevano altresì che non volendoli ungere d'olio, gli oggetti di bronzo si ossidano più facilmente quando sono puliti che quando non lo sono: *Æra extersa rubiginem celerius trahunt, quam neglecta nisi oleo perugantur* (5).

Roma diè prova di un grande trasporto verso le incrostazioni metalliche, preceduta dall'Oriente e dalla Grecia; perciò nell'età dell'Impero ebbe sedie, biselli, tavole intarsiate con metalli, letti, *lecti inargentati e inaurati*, armadi, casseforti, perfino i carri illeggiadriti da lustri metallici e da lamine argentee e dorate, *brachteae*, costume antichissimo noto agli Egiziani, i cui bronzi filettati d'oro e argento sono noti a chi si occupò anche mediocremente di egittologia (1). Alcune volte al metallo si sostituì, a Roma, l'avorio come nel cofano di Kypselos, i cui ornamenti sono d'avorio e oro, essendo il cofano di legno (2); alcune volte al bronzo si sostituì il ferro specialmente nelle casseforti. Il Gell descrive una cassaforte scoperta nell'atrio di una casa a Pompei, una cassa di legno foderata di bronzo nell'interno e coperta d'una lastra di ferro all'esterno; una linea di chiodi ne orna i quattro orli estremi e parallelamente ai chiodi gira una fascia con delle foglie (3).

Che a Roma l'uso del bronzo superasse l'uso di tutti gli altri metalli, lo prova la grande quantità di bronzi industriali del Museo Gregoriano al Vaticano, bronzi che giova conoscere perchè rischiarano il nostro studio.

Chi ha visitato questo Museo sarà rimasto sorpreso che gli antichi abbiano adoperato il bronzo in una infinità di cose che noi fabbrichiamo di legno, vetro o terracotta.

La collezione vaticana fu composta con le scoperte fatte in quelle miniere di cultura italica che furono le tombe di Cervetri, Corneto, Vulci, Orvieto e tutti i bronzi quivi raccolti non hanno lo stesso pregio. Alcuni sono fini e risentono, vivissimo, l'influsso greco; altri, e ne esistono parecchi, sono grossolani, copiati forse da buoni modelli, ma alterati da mano malsicura. Il sommo indiscutibil merito della raccolta, sta nella gran varietà; e come lo studio di questi bronzi è sussidio notevole a penetrare nella vita degli antichi padri dei Romani, così i bronzi del Museo Gregoriano ci aprono la via dell'arte romana signoreggiata prima dagli Etruschi poi dai Greci.

Il conoscere la raccolta del Museo Gregoriano è altresì un eccellente sussidio a comprendere la raccolta del Museo Nazionale di Napoli; unica ed ammirabile per la quantità, la bellezza e la rarità dei suoi oggetti. Fra questi havvene alcuni non appartenenti all'arte, se i limiti di questa si contengono nella fioritura ornamentale, ed un certo numero di bronzi napoletani (la raccolta del Museo di Napoli si compone dei bronzi soprattutto scoperti a Pompei e a Ercolano) appartiene all'uso comune; però occorre conoscere anche questi, parte de' quali associano la grazia alla semplicità in modo ineffabile. Allato di questi vi sono i bronzi statuari e, nel complesso, al Museo di

(1) Il bronzo servì a comporre epigrafi come nel pavimento di marmi coloriti fatto a spese del duumviro Marco Oculatio Vero, invece dei giuochi anfiteatrali che avrebbe dovuto offerire al popolo per l'ottenuta magistratura, fatto a spese dico nell'orchestra nel piccolo teatro, *Theatrum tectum*, di Pompei. Queste lettere furono rubate ai giorni nostri e sostituite da altre componenti l'epigrafe attuale, dove al luogo di OCVLATIVS è stato erroneamente messo HOLCONIVS (Fiorelli, op. cit., p. 353). In un armadio del Museo Nazionale di Napoli si conservano delle lettere in bronzo di provenienza pompeiana, una penna di bronzo e un calamaio con figure intarsiate d'argento. I Romani usarono anche i caratteri metallici inserti nel marmo, cioè le lapidi con scritte metalliche e il fondo di marmo; — una di queste fa parte dell'antichità romane messe assieme in Verona e nella provincia veronese. Trattasi d'una lapide tiberiana trovata a Castello di Villafranca, distretto di Villafranca, una delle più antiche fra le romano-veronesi.

(2) Un modello di telai di bronzo per finestre, venne scoperto nel *tepidarium* civile nelle terme della Fortuna a Pompei.

(3) Sui rivestimenti metallici in Oriente, scrisse l'Helbig, *Das homer. Epos aus d. Denkmerläutern*, p. 324-334 e io trattai dei rivestimenti metallici nell'arte romana in *Ornamento dell'Architettura*, vol. I, pag. 178. Il bronzo fu adoperato a Roma nella *aedes Vestae* quando questo sacrario primitivo fu ricostruito in modo più solido e fu sostituito alla povera capanna d'argilla e di vimini fatta dai prischi romani stabiliti sopra e intorno al Palatino. Il bronzo fu adoperato a fabbricare il tetto.

(4) Nelle case della nobiltà romana, l'atrio e le ali erano ornate coi ritratti degli antenati, *imagines majorum*. Sul primo queste imagini furono de' busti di cera, poi dalle *clipeatae imagines*, medaglioni ritratti di argento o bronzo; e la sostituzione avvenne nell'epoca in cui la nobiltà cominciò a decadere; però i due costumi coesisterono, ed i busti di cera si continuavano tuttora nel 276 d. C.; Ne raccolgo la prova in Vopisco. V. soprattutto Mommsen. *Dir. pubb. rom.*

(5) Plinio, XXXIV, 20.

(1) Mariette, *Notice du Musée de Bulak*, n. 107, 108, 131.

(2) John, *Archaeolog. Aufs.*, Greifswald, 1845, p. 3 e seg.

(3) *Pompeiana*, vol. II, p. 30-31.

Napoli primeggiano i bronzi scoperti ad Ercolano nel luogo illustrato dal Comparetti e dal De Petra sotto il nome di « Villa de' Pisoni » (Villa dei Papiri) (1) ed è peccato che si siano dovuti abbandonare gli scavi ercolanesi a motivo delle gravi difficoltà incontrate nel farli, al contrario di Pompei il cui sterramento non oppose mai la resistenza delle lave indurite e considerevolmente alte di Ercolano.

Un altra raccolta non trascurabile è quella della Galleria degli Uffizi trasportata, pochi anni sono, al Museo Archeologico; essa contiene degli utensili, alcuni di importanza non comune — ben lungi tuttavia da costituire un assieme come le raccolte di Roma e Napoli (2) — appartenenti specialmente a Chiusi, Luni e Vetulonia.

Fig. 6. — *Roma*: Chiodo di bronzo nell'imposta del Panteon, campanella e chiodi di ferro.

Emerge dal già detto che Roma doveva ospitare un' armata di bronzisti: e poichè i bronzisti vi erano difatti, in quantità enorme, essi si suddivisero secondo il genere del lavoro: c' erano i fabbricanti di candelabri *candelabrarii*, di lanterne *lanternarii*, di pesi *soconarii*, di elmi *cassidarii*, di scudi *palmularii*, ed esistettero delle città rinomate nella fabbricazione di questo o quell' oggetto: Roma si distingueva per i bronzi e n' era centro di esportazione.

I chiodi furono e sono elemento costruttivo e decorativo (1) e l'arte antica e moderna dette loro sovente una linea, un ornamento che eccita la curiosità. Se ne fecero di ferro, bronzo, argento, oro e Cicerone parlando delle porte appartenenti al famoso tempio di Siracusa dice che; *Verre Bullas omnes aureas, ex his valvis, quae erant et multae graves, non dubitavit auferre quarum iste non opere delectabatur, sed pondere* (2). E Plauto: *Et Bulla aurea est, pater quam dedit mihi natali die* (3).

I Romani si servirono dei chiodi a notare il corso dei giorni e degli anni, e più che nelle porte li misero nei mobili e nelle cinture militari, onde Virgilio scriveva: *Phaleras Rhamnetis e aurea Bullis: cingula* (4).

Alcuni chiodi di ferro erano tinti con una certa vernice particolare di cui scrisse Plinio: *Placet et ferraris fabrorum officinis tingendo ferro, clavorumque capitibus* (5).

(1) Comparetti e De Petra, *La Villa Ercolanese dei Pisoni, i suoi monumenti e la sua biblioteca: ricerche e notizie*, Torino 1883. Questa villa acquistò celebrità oltrechè dalle opere d'arte, bronzi e marmi che vi si trovarono, dai molti papiri che vi si scuoprirono, si da comporre una biblioteca principalmente greca e filosofica, particolarmente epicurea, dovuta in parte notevole al greco Filodemo (due terzi circa), contemporaneo a Cicerone. I papiri di Filodemo sono esposti al Museo di Napoli. I bronzi, statue e busti, sono bellissimi e vennero riprodotti in alcune tavole dell' opera che sto indicando. Vi sono anche dei bronzi decorativi, cioè delle statuette per fontana. Una curiosa, un Sileno peloso, barbato, coronato d'edera, con sandali ai piedi a cavalcioni d' un otre di cui regge le due estremità con le mani: l'otre mandava acqua dalla bocca. È un'altra statuetta, un Fauno irsuto coronato di edera con barba calamistrata e un panno che dalla spalla sinistra gli scende sulle gambe; esso ha accanto, sul masso ove siede, la tigre che mandava acqua dalla bocca; apparteneva alla stessa fontana del precedente, con altre statuette pubblicate dal Comparetti e dal De Petra. Però le opere scultoriche di questa villa non sono romane, ma greche, del tipo peloponnesiaco. L'osservò l'Julius ed il Rayet, p. 12, e la villa appartiene all'epoca repubblicana.

(2) Mi riferisco al già Museo egizio e etrusco di Firenze, ora in via della Colonna e avanti in via Faenza ed inaugurato nel 1871: la più parte delle cose d' allora si potevano vedere, anche prima (non dico già che si vedessero) agli Uffizi. In via della Colonna il Museo passò pochi anni sono.

(1) Per i chiodi, come elemento ornamentale, v. Grivaud de la Vincelle *Recueil*, tav. 4, n. 7, 10, 11. Corre o corse l'opinione che i chiodi di ferro o bronzo, frequenti negli antichi sepolcri specialmente romani, siano oggetti religiosi che i parenti dei defunti seppellivano insieme colle monete, acciò le anime li avessero pronti ad offerirli a Caronte, cui, traghettate le anime agli Elisi, potessero servire ad accomodare la barca nel caso di bisogno.

(2) *Cic. Act.* 2.

(3) *Rudens*.

(4) *Aeneid*, l. 9 *et*. 12.

(5) *His. Nat.*, 35, cap. 15.

L'arte si esercitò quasi esclusivamente sopra le teste dei chiodi. Chiodi con teste ornate esisterono sino dall'epoca omerica e servirono all'abbellimento di scettri, cinture, foderi di coltelli, armature di cavalli, guardie di spade. Quelli da me disegnati appartengono al mondo classico, e se ne trovano alcuni simili nelle tombe dell'epoca cristiana. Il modello più curioso (fig. 6) debbo al Salemberg e Saglio (1): è di ferro ed a guisa di dito ripiegato, forma non infrequente nell'antichità romana: il modello più ornato appartiene all'imposta del Panteon di Roma ed è elegante, un bronzo cesellato; e l'altro colla campanella si ripete come quello che ha il fusto inciso con un motivo serpentino a punti.

Si parlò dei chiodi. E i bottoni? — Eppure, anni sono, a Parigi fu fatta una esposizione speciale di bottoni, e il Museo di Cluny ne possiede una collezione di bronzo, di ferro, di pasta (smalto) bianchi o turchini, appartenenti all'antichità romana.

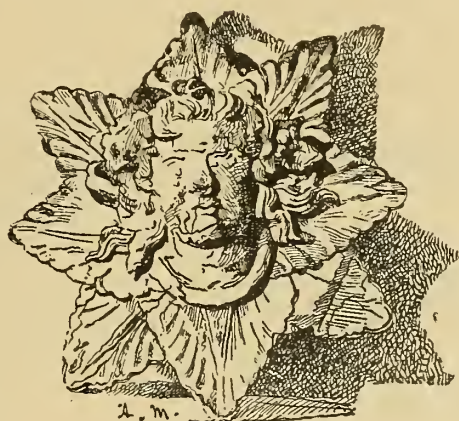
Il motivo del semplice chiodo ornamentale si allarga alla decorazione figurata, la quale agli angoli o lungo le ante delle imposte, stette infissa al luogo dei chiodi; e i Musei conservano dei bassorilievi la cui funzione pratica fu quella qui indicata (fig. 7).

Fig. 7. — *Napoli:* Bassorilievi bronzei di Pompei per ornamento di imposte, nel Museo Nazionale.

A questo genere di minuterie si possono accompagnare le chiavi di bronzo, le quali hanno la stessa conformazione estetica di quelle di ferro; sta pertanto che in questo genere di oggetti il bronzo talora si associa al ferro. A cotal serie appartiene una chiave romana, posseduta dal Museo nazionale di Firenze, con congegno a prisma rettangolare tagliato a lungo manico pure a prisma rettangolare, tagliato a cuspide alla sommità e forato: ed il Museo di Cluny a Parigi, ricco di molte chiavi antiche, ne possiede alcune vetustissime formate dall'unione dei due metalli.

(1) *Dict.* voce *Clou*, fig. 1604, 1605

I Romani avevano la voce generica di *sedilia* a indicare le sedie, ma questa voce si trova anche a designare le file di sedie in pietra o marmo, nei teatri; specializzando ebbero i *subsellia* o panche, qualche volta munite dalla spalliera, *subsellia cathedraria*, gli sgabelli senza spalliera, *sellae*, che dal tipo rudimentale, basso, in forma di X, sale al più ornato come la *sella curulis*, la *sella imperatoria*, ed il bisellio, *bisellium*. Nè nominai la *cathedra*, sedia sul genere delle nostre senza bracciòli, colla spalliera incurvata, comodissima, soprattutto destinata alle donne. Gli uomini sedevano di rado in *cathedra* o per lo più erano gli oziosi ed effeminati che vi sedevano; però si deduce da Seneca, citato dal Saglio (1), che nelle sale di ricevimento si collocavano ordinariamente di queste cattedre; e Plinio il giovane ne aveva ornata la sala dove riceveva gli amici, nella sua villa di Laurento.

Le *cathedrae* si fabbricavano di legno, zinco, bronzo e marmo. Ne pubblico più qua alcune di marmo a dimostrare che erano comode e varie nel disegno come gli altri generi di sedili. La *cathedra* di Leda, in un affresco di Pompei, è molto alta; munita di un panchetto e colla spalliera incurvata, non pendente come nel mio disegno, non forma il tipo di *cathedra* colla spalliera straordinariamente pendente. Questo tipo è proprio della *cathedra supina*, ricordo delle nostre poltrone a sdraio; ma differentemente dalle nostre poltrone, quasi tutte imbottite, le sedie romane non lo furono mai e quando si vollero più comode vi si mise un guanciale. La famosa statua di Agrippina madre di Caligola nel Museo Capitolino, sta sulla *cathedra* col guanciale, e sta sulla *cathedra* la statua di Faustina agli Uffizi, nonchè una grave figura di dama in un affresco della villa

(1) *Dict.* voce *Cathedra*.

di P. Fannio Sinistore, scoperto presso Boscoreale nel 1900.

Diverso dalla sella e dalla cattedra era il *solium*, nel genere primitivo e proprio della voce sedia, o piuttosto poltrona quadra, colla spalliera alta e bracciuoli sui fianchi quasi sempre non traforati; in genere sedia a ornati, che riposa su una base e sedia da cerimonie corrispondente a ciò che noi chiamiamo trono; quindi destinata ai sovrani. Esiste tuttavia il *solium* destinato, qual seggio d'onore, al capo o signore della casa; ma del *solium*, probabilmente ligneo, dall'alto del quale il *patronus* dava consigli ai suoi clienti, non rimangono esempi (1).

Nel palazzo dei Conservatori esiste un importante bisellio, bronzo trovato a pezzi in una tomba presso

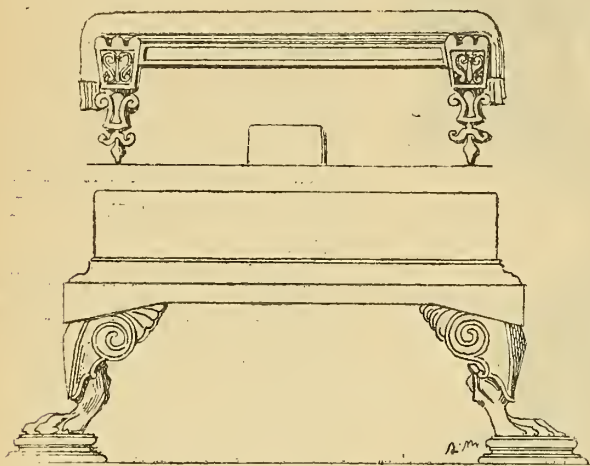



Fig. 8. — *a*, Bisellio; *b*, Base di bronzo.

l'antica Amiterno, non lungi da Aquila, ricomposto abitrariamente, secondo l'Helbig: — il quale non ammette, neanche la ricomposizione di due celebri biselli di Pompei anzi d'Ercolano i quali, se fossero stati rimessi insieme bene, non ci sarebbe che dire sul bisellio di Roma. L'H. suppone che ivi, i due pezzi colla testa d'asino, appartengano a un altro mobile, che potrebbe essere un letto (1); così, estendendo la critica ai biselli pompeiani, l'H. esclude che gli appoggi figuràti, inseriti fra il sedile e la traversa sottostante, siano esistiti in origine ne' presenti mobili: difatti sui bassorilievi non se ne ha esempio. Nel modello di bisellio copiato appunto da un bassorilievo e qui pubblicato, (fig. 8), la forma è semplice e naturale, senza la appendice delle teste, tolte le quali i modelli bronzei somigliano molto il modello scolpito che ho riportato, e altri sicuramente antichi. Nè si può dar torto all'H.; — i due pezzi incurvati sono un riempitivo e appaiono inorganici costruttivamente e disarmonici esteticamente. Chi disegnò i sostegni a candelabro ed imaginò le due traverse unite ai sostegni, pare impossibile che abbia ideato i due altri pezzi (2).

Nel bisellio capitolino vedesi un panchetto sotto à sedile; ciò indica che il bisellio servì ad una persona sola (3); e si vede anche nel mio modello scolpito; e uno dei biselli pompeani, or citati, contiene un panchetto e il motto *bisellium*. Perciò il bisellio, benchè fosse una sedia per due, servì anche ad una sola persona, ma in tal caso la persona doveva essere molto elevata di grado e aver reso de' grandi servigi alla città o a qualsiasi amministrazione pubblica. L'onore del bisellio poteva acquistarsi anche colla munificenza, come lo ottenne un C. Calventio Quieto, il quale ha il cenotafio a Pompei, nella Via dei Sepolcri: — ove, sulla di lui tomba vedesi scolpito il bisellio munito di panchetto e la inscrizione la quale insegna avere, il titolare del cenotafio, conseguito il bisellio per la sua generosità.

Qui presso si inalza il monumento di C. Munatio Fausto Augustale che viceversa conseguì il bisellio pei suoi meriti e lo conseguì dai decurioni, conseziente il popolo, come dice la inscrizione: ed anche su questo monumento sta scolpito il bisellio.

In uno dei miei disegni risultano non chiari, ma visibili, alcuni ornati in forma di rosette che abbelliscono ambo le traverse del bisellio (questo lo credono taluni un *lectisternium* o *pulvinar*, cioè una specie di letto per il convito dei sacrifici); questi ornati

(1) Guhl e Koner, *La vita dei Greci e dei Romani*, vol. II, Roma, p. 230. V. le incisioni delle sedie marmoree. La statua di S. Pietro, bronzo celebre a S. Pietro in Vaticano, sta seduta su un *solium* e la statua appartiene al V secolo o forse al pontificato di Simmaco (498-514) come cercò di provare il Grisar nel I volume dei suoi *Analecta Romana*, specialmente contro la strana opinione del Wickoff che vide nella statua di S. Pietro, il fare di Arnolfo di Cambio (1240 ✝ 1301). Il W. senza autorità di prove ammissibili, dà ad Arnolfo la statua di Carlo d'Angiò re di Sicilia (1265-1282) che vedesi nel Palazzo Capitolino de' Conservatori a Roma la quale, secondo il W. stesso, ha delle profonde affinità col S. Pietro. V. la spalliera d'un trono, opera d'arte greca arcaica, ornamento cospicuo del Museo Buoncompagni Ludovisi a Roma; raccolta preziosissima d'antiche sculture, la più importante fra le fidecomissarie quali la Borghese, la Spada, la Sciarra, comprata dal Governo italiano nel 1901, per 1.400.000 l.

(1) *Musée d'Arch. class.*, vol. 1, pag. 412.

(2) Nella famosa teca eburnea di cui si parla nelle seguenti pagine, opera del IV secolo, al Museo di Brescia, si vede Pilato seduto su un bisellio. Il bisellio ha i piedi torniti o, per lo meno, è figurato come se l'avesse, e non reca cenno dell'appendice che qui si esclude.

(3) Gli sgabelli erano assai costumati nei mobili romani; oltre i biselli, si avevano i letti da dormire (*cubicularis*), i quali si facevano molto alti come i nostri letti di campagna; perciò era necessario lo sgabello (*scamnum*) per salirvi e talora occorreva perfino lo scalèo.

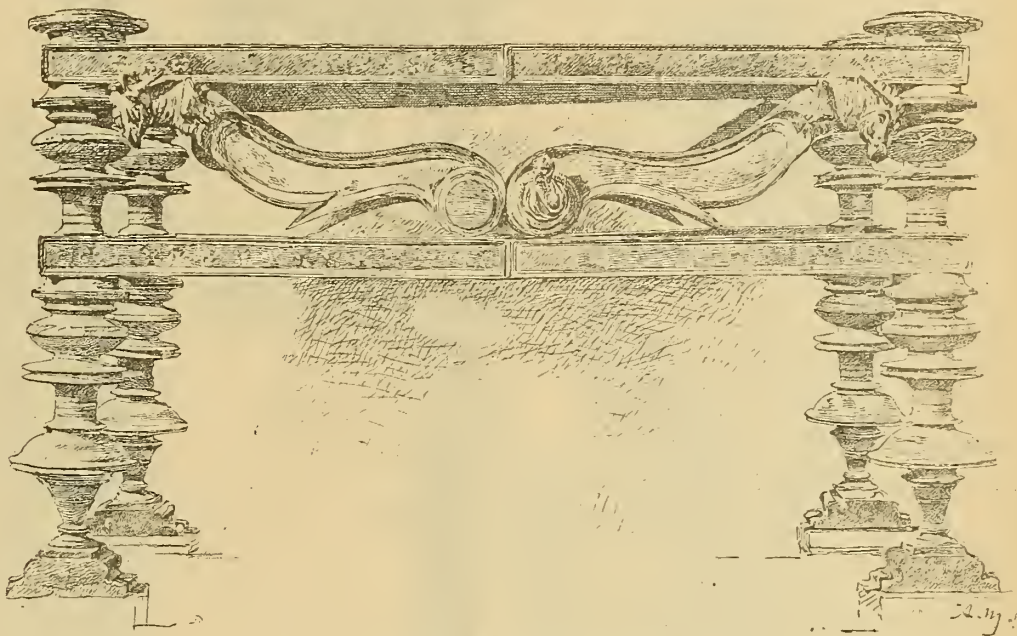
erano abituali a cotal genere di mobili: — si vedono nel bisellio del Palazzo dei Conservatori incrostato con argento e rame in parte a squame, genere molto in uso nel primo secolo dell'impero (però le attuali squame del bisellio romano sono moderne) e si vedono in un mobile simile, antico e bronzeo, a Roma nel Museo Kircher, incrostato a meandri e rosette d'argento. Come gli esempi consimili, il Kircheriano ha gli appoggi che finiscono con una testa d'asino da un lato, da un cigno nell'altra e va ornato da un busto di Sileno, come un bisellio pompeiano, — busto che al lato opposto non ha l'analogo.

Fig. 9. — *Napoli:* Bisellio bronzeo di Ercolano, nel Museo Nazionale. (Fotografia Brogi, Firenze).

Un bisellio con sgabello, opera bronzea intarsiata d'argento, vedesi nell'importante Museo fondato nel 1876 nel Palazzo dei Conservatori.

Nel Museo Buoncompagni a Roma attirano lo sguardo di chi si interessa ai nostri studi, i resti d'un trono, una spalliera, ornato di bassorilievi in stile arcaico; esso ricevè in origine degli ornamenti metallici come ne fanno fede i buchi che servirono a fissare questi ornamenti; la qual cosa non deve sorprendere poichè l'arte classica talora si giovò di unire il marmo col metallo. Nello stesso Museo, terza sala, si espose una testa colossale arcaica (Venere?) la quale appartenne forse a una statua greca del secolo V, primi tempi, ad una statua acrolite la quale aveva la testa, i bracci, le mani e i piedi di marmo e alcune parti di legno rivestito da lamine metalliche.

I bassorilievi della spalliera concernono la nascita di Venere uscita dalle onde e il culto di questa dea: e, tenendo conto di alcune circostanze, si vorrebbe che il trono fosse un accessorio della statua la cui testa colossale ora nominai; — statua che avrebbe ornato il celebre tempio di Venere Erycina a Erice in Sicilia e, trasportata a Roma, sarebbe stata collocata in un tempio di Venere Erycina, ergentesi sul margine sinistro della Salaria vecchia (a Roma vi fu un altro tempio di Venere Erycina che sorgeva sul Campidoglio). Sta di fatto che la spalliera fu trovata a Roma, non lungi dal luogo ove sorgeva il tempio di Venere, ma la testa colossale si ignora ove fu trovata; nè si esclude una differenza di stile fra la testa e la spalliera ciò che non toglie, in via assoluta, che i due pezzi abbiano formato un'unica opera d'arte, potendosi ammettere che furono lavorati da due artisti differenti (1).

Già, nel tempo, questi e simili pezzi poterono subire alterazioni e amplificazioni: ne è esempio efficace la famosa cattedra detta di Dagoberto già nel Museo di Antichità alla Nazionale di Parigi che, in fondo, è un mobile romano e nel secolo XII venne ridotta qual vedesi attualmente. La discuto nelle pagine seguenti.

L'arte classica ebbe anche delle panche bronzee, *subsellia*: e se ne scoprirono nelle antiche terme di Pompei. Un M. Nigidio Vaccula fornì il tepidario di queste terme del braciere e delle panche che ebbero la inscrizione M. NIGIDIVS. VACCULA. P. S. e l'ornamento di piedi e testa d'una giovenca: « arma parlante », dice benissimo il Fiorelli, come la figura di vacca scolpita sul braciere (2) (*Vaccula* = piccola vacca).

I mobili romani generalmente uniscono la como-

---

(1) Helbig. *Musées d'Arch. class.*, vol. II. pag. 115 in cfr. colla p. 128.
(2) Op. cit., pag. 323.

dità colla purezza delle forme. A convincersene basta esaminare gli oggetti scoperti nelle città etrusche o romane anche lungi da Roma, e sì a Roma come nelle città dell'impero, l'arte abbracciò teneramente ogni oggetto dal più fine al più ordinario, dai gioielli agli arnesi di cucina.

Qui si vedono alcune tavole, piedi di tavole e tavole intiere, alcune pieghevoli, snelle. eleganti più di quello che teoricamente può essere una tavola di pietra o marmo (veda più sotto): e vedremo che non ho esagerato.

I Romani ebbero vari generi di tavole col nome di *abacus trapezophorum*, *delphica*, sottinteso *mensa monopodium*, ma a rigore l'*abacus* è il piano della tavola, perchè la voce *abacus* equivale a tavoletta, il cui sostegno è il *trapezophorum*; tuttavia, nell' uso comune, la tavola vien chiamata *abacus* o *trapezophorum* trovandosi citato, con quest'ultima voce, anche il mobile equivalente alla nostra consolle. Il Rich (1) fece disegnare un trapezoforo. composto di due piani, il primo inferiore poco alto da terra, il secondo all'altezza naturale: un unico sostegno fa parte di questo mobile, nei due piani ornatissimo d'argenterie. Quindi una differenza fra questa tavola e la *delphica* consiste in ciò che, quest' ultima, è una tavola di bronzo o marmo con tre sostegni, circolare, corrispondente al greco τρίπους, e la prima ha un sostegno o due.

Fig. 10. — *Napoli:* Particolare d' un bisellio bronzeo d' Ercolano, nel Museo Nazionale.

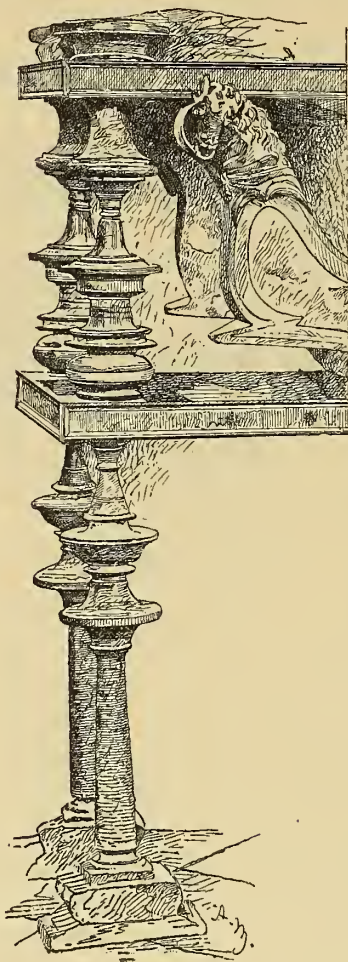
Gli antichi collocavano vasi ed altri oggetti sui trapezofori i quali, sovente, erano lavorati con arte da scultori abilissimi i quali si occupavano quasi esclusivamente del sostegno composto spesso da un'unica figura, una sfinge, una testa di leone o altro animale colla zampa unghiata.

Il *monopodium* è una tavola con un piede soltanto.

Fra le tavole non nominai il *cartibulum*, altra tavola di servizio e di ornamento con uno o due piedi, per solito molto intagliati e ricchi come quelli della tavola marmorea scoperta sull'orlo dell'*impluvium*, nella casa delle Nereidi a Pompei, analoga a quella che pubblico più qua, appartenente alla casa di Caio Cornelio Rufo. Pare dunque che non esistesse una marcata differenza fra l'*abacus* e il *cartibulum*; la differenza consisteva soprattutto in ciò che l'*abacus* aveva o poteva aver dei cassetti, il *cartibulum* era una vera e propria tavola.

Non indicai per caso la testa di leone e la zampa unghiata parlando di trapezofori; e siccome il motivo va spesso ripetuto, dirò che nei mobili romani era abitualissimo. Se ne ha una infinità di esempi, in Italia e fuori, e chi ha visitato il Museo di Berlino, lo sa perfettamente (1). Ciò non vuol dire che l' uso abbia avuto origine a Roma: i piedi dei mobili, a simiglianza delle zampe di leone, di capra e simili, vanno molto in là sul cammino della storia. Certi mobili babilonesi hanno i piedi a mo' di zampa leonina e al Louvre esiste una sedia egizia, di legno, con le quattro gambe di leone; — opera signorile.

I disegni corrispondenti alle fig. 9 e 10 e un' altra illustrazione non lontana, chiariscono le mie parole. Il disegno che metto sott'occhio al lettore oltre a due piedi che finiscono con zampa di leone, contiene un piede nella forma di clava il quale mi ricorda due candelabri. uno di marmo l'altro di bronzo, destinàti al culto di Ercole (da ciò il fusto nodoso), uno nel Museo Chiaramonti l' altro, al tempo in cui ne scrisse pubblicandolo il Reifferscheid, posseduto dal Di Meester de Ravestein. E se il piede bronzeo ha relazione con i candelabri, esso è o potrebbe essere simbolico.

Questa maniera di esporre allegoricamente l'uso

(1) *Dict.* voce *Abacus* e *Trapezophorum*; è l' identica incisione.

(1) *Beschreibung des Antiken Sculpturen*, Berlino 1871, p. 426 e seg. Veda anche il Catalogo dei gessi dello stesso Museo: Friedrichs e Wolters, *Koenigliche Museen zu Berlin. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklaert*, Berlino 1885.

degli oggetti e la loro destinazione sembra italica al Reifferscheid (1), così a quando a quando anch'oggi si ripete. Lo stesso gusto si trova in altre opere intorno al culto d'Ercole, al quale appartengono de' capitelli con volute formate da clave e le colonne colle basi

Fig. 11. — *Napoli:* Piede di tavola bronzea *(monopodium)* di Pompei, nel Museo Nazionale (Fotografia Brogi, Firenze).

alla stessa foggia (2), e delle are in guisa d'un grosso tronco: esso si ripete inoltre nelle cose attinenti a Silvano, il protettore dei boschi, che ebbe are in forma di tronchi d'albero e simulacri di legno.

Fra i miei modelli di piedi da tavola emerge quello d'un *monopodium* (fig. 11 e 12), e questo piede monumentale trovasi a Napoli nel Museo Nazionale collocatovi, come tanti altri oggetti di Pompei, Ercolano e Stabia. Esso mostra forse meglio di ogni altra opera, la ricercatezza degli artisti industriali dell'epoca romana nel materiare, coll'arte, gli oggetti d'uso, ed è un'opera si direbbe oggi da Museo, cioè di lusso, ricca, cui si riferiscono ancora le due altre

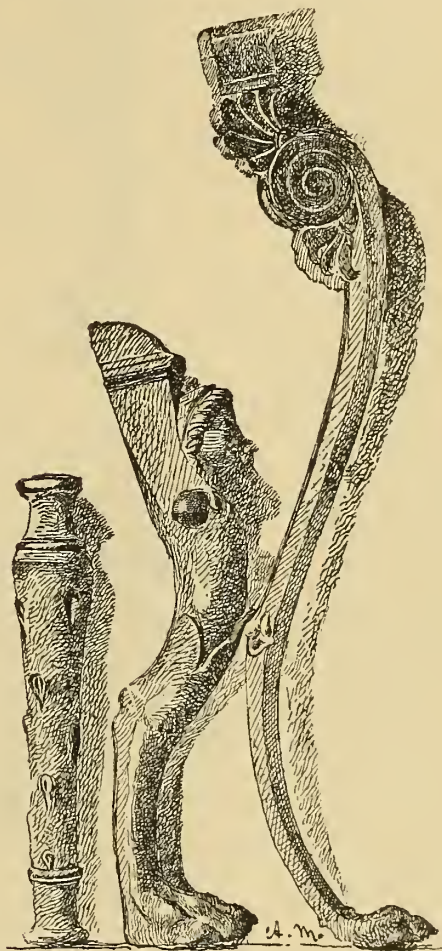



Fig. 12. — *Napoli:* Piede di tavole bronzee di Pompei, nel Museo Nazionale.

tavole bronzee da piegarsi, una più singolare dell'altra (fig. 13 e 14), La più singolare a parer mio è la tavola sorretta da quattro giovani satiri, ognuno con un coniglio nella sinistra: sotto a ciascuno, s'incurva un alto piede che finisce colla solita zampa unghiata e il piede s'arricchisce d'intarsiature d'argento: i satiri, poi, sbocciano come fiori, da un motivo infogliato, motivo abituale all'arte ellenistica e romana che finisce, di solito, in un ampio girale o coda ripetuto,

(1) *Ann. dell'Inst.* 1866, p., 222 e seg., tav. d'agg. L. M.
(2) Braun, *Bull. dell'Inst.* 1875, tav. XX.

sino alla sazietà, da quanti pseudo-classicisti hanno attinto alla sorgente greco-romana.

Ambo le tavole da me pubblicate, appartengono al Museo di Napoli; e questa su cui richiamo più particolarmente l'attenzione, proviene da Pompei ed ha il piano superiore di marmo rosso, circondato da una fascia bronzea fregiata, per tre lati, d'intarsiature d'argento. Le intarsiature sulla fascia e sull'esterno dei piedi, abbelliscono solo tre lati del monumento, onde si suole pensare che la parte posteriore di esso, sia stata appoggiata al muro.

Ciò farebbe credere altresì essere stata la tavola destinata all'argenteria, e se ne avrebbe la conferma dalla ricchezza dei piedi.

Nel Museo di Napoli emerge un' altra tavola circolare bronzea, su cui piedi si arrampicano tre levrieri coll' intenzione di spingersi al piano di essa: trovata graziosa che ricorda il motivo di alcuni candelabri; e nel Museo archeologico di Milano si conservano i frammenti di una tavola bronzea romana con inscrizione. Fu trovata a Bergamo alta.

Fig. 13. — *Napoli:* Tavola bronzea *(mensa)* di Pompei, da piegarsi, nel Museo Nazionale (Fotografia Brogi, Firenze).

Fig. 14. — . . . . . Tavola bronzea *(mensa)* di Pompei, da piegarsi, nel Museo Nazionale (Fotografia Brogi, Firenze).

Il famoso *Virgilio* del Vaticano è un' opera veneranda del secolo IV, ricca di miniature e può consultarsi anche per lo studio delle rappresentazioni mobiliari; perciò vi copio il disegno di due tavole forse bronzee (figura 15), la prima delle quali in una scena che rappresenta la tenda di Enea, la seconda in una scena di Enea colla fenicia Didone. Questo disegno vanta una linea più slanciata e originale del secondo il quale ripete, semplificandole, le forme delle *mensae* latine a noi note col piede a zampa di leone.

Accennai i letti e la loro varietà (1): ora eccone uno del Museo di Napoli ove si conservano vari letti di provenienza pompeiana. letti di bronzo con intarsiature d'argento putti ed amorini, come qui si vedono (fig. 16). Il letto da me riprodotto lo fu ultimamente dal Mau, il quale ebbe cura d'avvertire che la parte lignea colorita è moderna, e la forma fu ricavata dall' impressione lasciata sulla cenere ammassata (2). Il lettore vi

(1) *L' Arte nell' Industria*, volume 1, pag. 6 ove ciò viene precisato.
(2) *Pompeij in Leben u. Kunst*, fig. 27. L'Autore è molto coscienzioso.

troverà un'analogia coi biselli pubblicati: i piedi a candelabro non sono identici, ma inspirati allo stesso concetto decorativo: e per quanto un po' rigidi, volgono a buon effetto.

I letti antichi da dormire, generalmente, erano molto alti. onde un *lectus cubicularis* o un *lectus genialis*, letto nuziale, subdistinzione dei letti da dormire, erano muniti di un panchetto, talora d'uno scaleo, cosa indicata anche questa. che qui si ripete per indicare un siffatto letto, un *lectus genialis* nel *Virgilio* del Vaticano testè nominato, e per dire che la famosa casa del duumviro Gavio Rufo a Pompei. fra le varie cose bronzee, conteneva lo sgabello di un letto con ornamento di bronzo e intarsiatura d'argento. Letti con sgabelli, letti in azione, si trovano nelle pitture. preziosa sorgente d'informazioni. Per es., nella casa di Meleagro a Pompei, in un cubicolo, vedesi rappresentato un letto tricliniare con un giovane e una donna davanti alla mensa imbandita.

Fig. 15. — *Roma:* Tavolini nelle scene miniate del *Virgilio*, nella Biblioteca Vaticana.

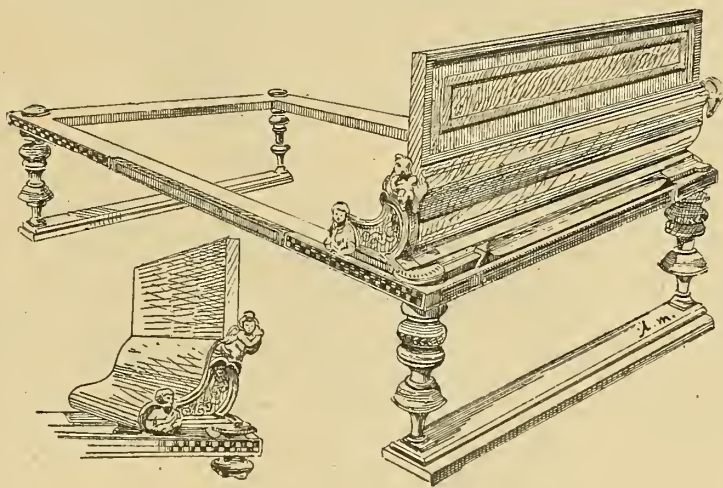
Fig. 16. — *Napoli:* Letto bronzeo tricliniare di Pompei, nel Museo Nazionale.

Usavano i Romani di tenere in casa un forziere o de' forzieri, *arcae ferratae*, da cui la voce *arcarii*, ufficiali che avevano in consegna il tesoro dell'imperatore; e questi forzieri erano rivestiti di ferro o bronzo (fig. 17). A Pompei se ne trovò uno nella casa di Castore e Polluce contenente 45 pezzi d'oro e 5 d'argento, e nella casa del Laberinto (cassa forte di legno foderata di ferro e ornata di bronzo) e in altre case. si trovarono di queste casse le quali, per solito. si mettevano sull'ingresso del *tablinum*, luogo destinato. nei primi tempi di Roma, a contenere gli archivi di famiglia.

Nulla hanno che vedere tali forzieri, *arcae ferratae*, e le casse propriamente dette *capsae*, coi cosiddetti *loculi*, alla lettera piccoli luoghi, scrignetti di solito pei gioielli; e poichè Roma ebbe tutto il necessario ad una vita comoda e signorile, noto per incidenza che possedè persino delle scatolette destinate agli oggetti da scrittori, cioè le *theca calamaria* o *graphiaria* le quali. talora, ricevettero dall'arte le delizie della bellezza.

Ai forzieri unii una credenza con argenteria, *abacus*, tolta da un bassorilievo di terracotta d'aspetto quasi arcaico, ornata di vasi, con due piani distinti e dei piccoli armadi, simili ad alcuni mobili di questo genere riprodotti in parecchi bassorilievi (1).

Completai quest' assieme di disegni con un modello di *mensa ponderaria* (fig. 17 *b*), tavola di pubblica utilità, adoperata a verificare i pesi e le misure: diversa dall'*argentaria* usata dai banchieri e appartenente al genere di cui a Tivoli furono scoperti nel 1883, in una proprietà Genga acquistata dal Governo nel 1894, due *mensae ponderariae*, poggiate su pilastri ornati da bassorilievi relativi al culto di Ercole e forse dell'epoca augustea.

Vuolsi che l'uso dell'*abacus* fosse introdotto a Roma dopo le vittorie di Manlio (187 a. C.) e un tal mobile si collocasse nei santuari della Grecia, vicino alle imagini della divinità, destinandolo alle ricche offerte che si esponevano al pubblico in certi giorni (2).

(1) Gerhard, *Antik. Bildw.* LXXX e nella collez. Campana al Louvre.
(2) Saglio, *Dict.* voce *abacus*.

Gli eruditi insegnano inoltre che a Roma e in Grecia delle tavole o credenze talora facevano l'ufficio di altari e servivano all' esposizione dei doni consacrati nei templi. Non erano perfettamente conosciute le credenze, *mensa vasaria*, colla tavola di marmo o metallo e un piede spesso ornato artisticamente, il quale serviva ad esporre, *exponere*, il vasellame di pregio nelle sale ove si mangiava. Tito Livio e Plinio dicono che si introdusse a Roma questo lusso dopo la conquista dell'Asia Minore, ma avanti che i Romani avessero veduto di queste tavole o credenze in Asia, in Grecia o in Sicilia, essi poterono averle adottate prendendone l' uso agli Etruschi. Difatti in qualche monumento etrusco figurano di queste credenze, e io stesso riprodussi un pezzo di pittura che orna la tomba dei «Vasi dipinti» a Corneto, ove esiste una tavola o credenza con de' vasi artisticamente lavorati (1).

Potrei ora parlare di vasi o di ciste. L'argomento dei vasi bronzei è infinito ed io lo svolgo, più coi disegni (fig. 18, 19 e 20) che colle parole; fra poco, parlando della ceramica romana farò le distinzioni principali de' vasi romani; ora accenno specialmente i corni da bere, che formano il modello più curioso della presente serie. In questi corni il liquido passa dalla parte inferiore, dalla punta, in sottilissimo filo; da ciò la voce greca a indicare questi vasi, ῥυτὸν cioè passante o colante, che latinalmente si dicono *ryton* e dai più semplici, formati di un semplice corno, vanno ai più ornati rappresentanti teste d'animali in cui la stretta apertura trovasi fra i labbri in cima al muso. Pompei ed Ercolano possedettero parecchi corni da bere.

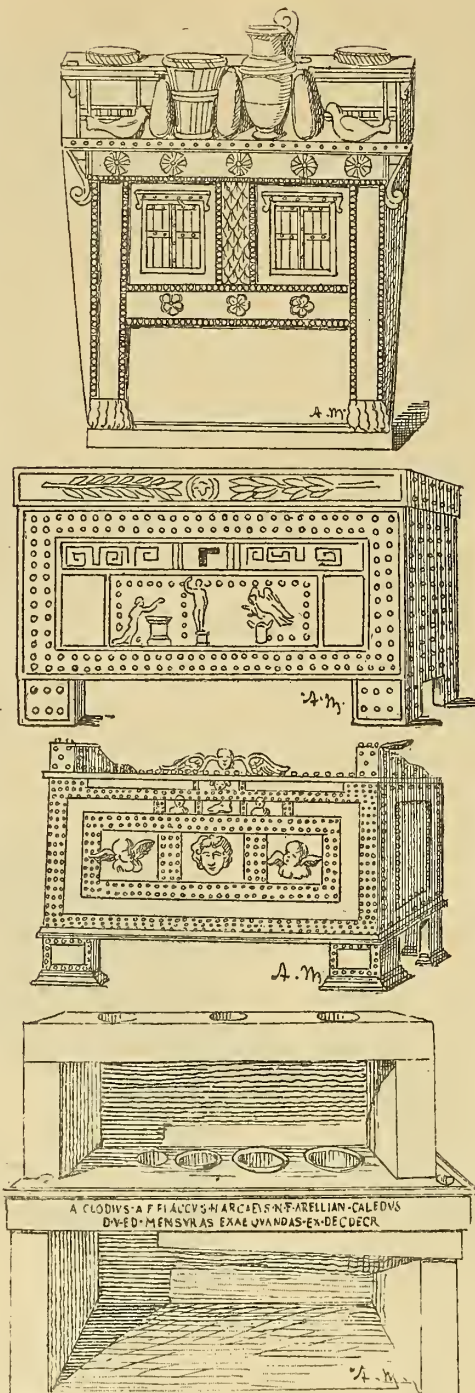



Fig. 17. — Credenza con argenteria, *abacus*, forzieri, *arcae ferratae*, di ferro e bronzo e *mensa ponderaria*.

Nella famosa raccolta Sant'Angelo al Museo di Napoli, acquistata dal Municipio di Napoli nel 1865, in questa superba raccolta ricchissima di monete se ne veggono di varia forma e grandezza con testa di ariete, mulo e perfino di Giove; così nella raccolta Cumana (1) e nella raccolta Campana al Louvre, anzi soprattutto in quest'ultimo luogo.

Il *rhyton* pubblicato da me, colla testa di cervo e gli occhi d'argento, fu trovato ad Ercolano ed è modellato con larghezza. È un vaso interessante anche il primo con due capretti sull'orlo, — trovata originale e adatta ad un vaso il quale, verisimilmente, serviva da lattiera.

Lo scultore e cesellatore romano fe' oggetto di studio particolare il manico dei vasi (fig. 21 e 22) (2), ove la fantasia dell'artista non ebbe limitazioni; e creò dei vasi che ricordano le canope etrusche, le quali, alla lor volta, ricordano i vasi funerari egizii con testa umana (ne pubblico uno) (3); e non ebbe limitazioni di nessun genere tanto vero che nel Museo di Napoli, fra i bronzi antichi, si vede un vaso pompeiano con manichi leggiadramente intrecciati, e una testa di Medusa cogli occhi d'argento (4). Dallo stesso Museo copiai il vaso bronzeo nella tav. 4ª, il cui manico va composto dal collo

(1) *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, fig. 168.

(1) *Museo Borbonico*, vol. 20, V, tav. 14.

(2) Il Museo di Cluny conserva una bella collezione di anse appartenenti ad antichi vasi bronzei, di cui parecchi formati da figurette, altri da ornamenti a giorno, trovati a Napoli e a Pompei.

(3) Questa forma di vasi, con testa umana, è una specie di *oenochoe* di cui nell'Etruria, nella Magna Grecia e nella Grecia si possedettero squisiti modelli; le teste per lo più sono muliebri, hanno aspetto bacchico, e i vasi servirono a versar liquidi o sparger odori (*Ann. dell'Inst.*, 1839, p. 223).

(4) Per amore all' ordinamento de' disegni, fra due vasi mar-

d'un cigno e sull'orlo del vaso sta un'aquila; e copiai la statuetta di un Sileno ubriaco, opera classica, trovata a Pompei nel 1864. Essa forma il piede di un vaso forse vitreo, come, oltrechè dal soggetto, verrebbe dimostrato da ciò che presso il Sileno furono trovati i pezzi vitrei di un vaso. Dico verrebbe dimostrato dal soggetto, perocchè il vaso, poteva essere destinato a contenere il vino; perciò la corrispondenza dell'insaziabile bevitore nell'orgie bacchiche all'uso del vaso, non potrebbe esser più naturale; tanto più che l'artista rappresentò gli effetti del vino in questa sua statuetta.

Fig. 18. — *Roma:* Vasi bronzei, nel Museo Vaticano.

Le ciste (1), cofanetti o scatole cilindriche, qualche volta ovali, furono dichiarate mistiche, *cistae mysticae*, dal Visconti, ma la denominazione è impropria; chè le ciste non ebbero mai nessun significato od uso religioso o mistico. Si crede anche che avessero relazione coi misteri bacchici, ma invece furono destinate a contenere il corredo degli atleti o quello per la toelette femminile; perciò molte ciste si trovarono con strigili, specchi, vasetti da acque odorose e gioielli. Esempio: la cista Cecconi (ne parla lo Schoene), entro la quale si trovò uno specchio col coperchio e uno col manico, parecchie perle di vetro e smalto, forse appartenenti ad una collana, con ordigno ad uso di pinzette a sradicare i capelli, un ago crinale bronzeo e un pezzo d'osso bianco bislungo, forato nella sua lunghezza con tre lati decorati ciascuno da tre dadi.

La denominazione di ciste mistiche risale alla scoperta dei primi monumenti di questo genere (1738): e come Chiusi è la città dei vasi neri, Preneste o Palestrina si potrebbe chiamare la città delle ciste, a motivo della gran quantità che vi se ne scuoprirono. Lo Schoene in uno studio o saggio di un catalogo di ciste, publicato negli *Annali dell'Instituto* (1866) ne descrisse settanta, senza contar i frammenti di quelle ciste le quali non fu possibile rimettere assieme (1). La più parte sono metalliche, ma ne

Fig. 19. — *Napoli:* Vasi bronzei d'Ercolano e Pompei, nel Museo Nazionale (Fotografia Brogi, Firenze).

---

morei trovasi, più qua, un'ampolla bronzea inserita nel *Dict.* del Saglio, da cui, oltre al modello, tolgo le seguenti notizie. La voce molto comune d'*ampulla* deve estendersi, dice il Saglio, (voce *Ampulla*) a delle forme di vasi indicati con altri nomi dai Greci e dai Romani (*lecythus*, *bombylios*, *guttus*, *alabastrum*, *unguentarium*) e osserva che Apuleio dà la descrizione d'un'ampolla di forma lenticulare, alla quale corrisponde quella in bronzo riprodotta nella fig. 293 e 294. Nè è raro di vedere alcune ampolle di questa forma, ma in terracotta. Nelle terme della Fortuna a Pompei, precisamente nello spogliatoio, *apodyterium*, un fregio di stucco con vasi, lire, delfini, costituisce un bel modello per chi ama studiar sul vero gli oggetti romani.

(1) Saglio, *Dict.* voce *Cista*.

(1) Sulle ciste prenestine, e sulla cista Ficoroni in specie, v. dunque Schoene, Le *Ciste Prenestine* in *Ann. dell'Inst.* 1866, p. 150 e seg. in cfr. con *Mon. dell'Inst.*, vol. VIII, tav. XXVI, tav. d'agg. GH. Si tratta di un catalogo delle ciste, nel quale ogni monumento viene commentato. Vedi anche Fernique, *Étude sur Preneste*, Parigi 1880. Una bella cista di Palestrina appartenne alla collezione Spitzer e fu riprodotta benissimo nel Catalogo principesco di questa collezione tav. VI. Essa fu trovata nel 1864 e risale al V secolo di R.: è cilindrica ed ornata di soggetti figurativi incisi.

esistono di legno coperte con lamina di bronzo o argento: queste ultime sono più antiche delle altre, delle metalliche, che furono usatissime nel secolo III, e il l ro corpo è abbellito da incisioni, ornati e figure, raramente da rilievi. Le ciste s' innalzano su piedi in forma di zampa leonina o d'altro ani nale, contengono sul coperchio delle figurette o una maniglia e le vogliono un'imitazione o un derivato delle *ciste a cordoni*, arcaiche (fig. 75), cilindri di lastra bronzea con coperchio, muniti di due anse laterali e destinate a conservare la cenere dei morti; la cui decorazione consiste in cordoni orizzontali da cinque a otto, fra i quali si svolge una decorazione rudimentale, non esistente nelle ciste a cordoni quando il numero dei cordoni orizzontali sale a dieci o quindici. L'Helbig vuole che le ciste atletiche e femminili, siano derivate dalle ciste mortuarie, ed assegna a quest' ultime, che si trovarono in grande quantità nell'Italia settentrionale, il secolo V.

La più bella ed importante cista oggi nota, la Ficoroni, è la prima che si scoprì del gruppo di monumenti cui appartiene (fig. 24 e 25) (1). Fu trovata nel 1738 nella grande necropoli di Preneste, non lungi dalla chiesa di S. Rocco; acquistata qualche anno dopo dal Ficoroni, fu da questo regalata al Collegio Romano (Museo Kircher): ed è più grande delle ciste usuali. Ornata di figure incise nel metallo, la composizione rappresentata da queste figure è immaginosa e il disegno leggiadro; non parlo del fregio di gusto ellenistico, che forma una larga fascia all' estremità superiore della cista o di quello dell'estremità inferiore più vigoroso; e neanche dei leoni, grifi o delle scene di caccia che abbelliscono il coperchio sul quale si inalzano, a tutto rilievo, tre figurette. Lo sguardo si ferma irresistibilmente sulla composizione principale che si allarga nella parte cilindrica della cista; il soggetto commenta la leggenda degli Argonauti, la leggenda del vello d'oro, specie di talismano atto a portar luce e felicità dovunque; e gli episodi svolti dall' artista, rivelano una mente chiara, lucida, mirabile (1). Chi fu costui? Un greco? Il monumento reca una iscrizione e le lettere appartengono alla metà del secolo III, a C., osserva l'Helbig: *Novios Plautios med Romai fecid, Dindia Malconia fileai dedit*, vale a dire Novio Plauzio mi fece a Roma — è la cista che parla — Dindia Malconia — una Prenestina secondo questo nome — mi offrì alla propria figliola. La inscrizione latina dette origine a varie supposizioni: essa sta incisa sulla lastra di metallo su cui si inalzano le tre figurette del coperchio e si volle dedurre da ciò, che Plauzio eseguì il gruppo, non le incisioni; — al certo Plauzio, secondo l' Helbig, era il padrone dell' officina da cui uscì la cista e l' inscrizione fu fatta a lavoro ultimato (2). Che l' inscrizione

Fig. 20. — *Napoli:* Vasi bronzei di Pompei, nel Museo Nazionale. (Fotografia Brogi, Firenze).

(1) Bröndsted, *Die ficoronische Cista*, Copenaghen, 1847; Jahn, *Die ficoronische Cista*, Lipsia 1852; Helbig, *Mus. d'Arch. class.*, vol. II: il vol. dell' H. contiene una estesa bibliografia concernente la cista Ficoroni.

(1) Fu espressa l' opinione che i graffiti della cista Ficoroni siano stati riempiti d'oro; oggi non vi apparisce nessuna traccia di oro e il Schoene dubitò che siavi mai stato (op. cit. p. 155) ammettendo la probabilità che quei graffiti, a guisa di nielli, possano essere stati riempiti da un materiale di colore differente.

(2) *Museés d'Arch. cl.* vol. II, p. 402.

sia stata incisa quando la cista era finita. è una cosa di poco momento e sembra naturale che la figura sia l'ultima a farsi in un lavoro; — l'importante sarebbe di stabilire se Plauzio fu l'artista di tutta la cista o d'una parte: ed io deduco dallo stile che all'artista prenestino o campano (chè l'indicazione *Romai* sembra escludere che fosse nativo di Roma) non appartiene tutta la cista e deduco altresì la

Fig. 21. — *Napoli:* Manico bronzeo d'un vaso d'Ercolano, nel Museo Nazionale (Veda l'assieme del vaso alla fig. 19).

viva influenza greca del suo stile il quale, nelle incisioni del cilindro, s'inalza ad altezza considerevole e nella modellazione delle figure precipita (fig. 26). Volge a verosimiglianza quindi che le tre figurette non siano modellate da chi eseguì le incisioni, ma sembra poco verisimile che le figure dei coperchi, siano state acquistate quasi come cose dozzinali; infine potrebbe darsi che il gruppo della cista — di cui si conosce una replica — appartenesse ad un altro monumento più arcaico e meno pregevole.

Il Marquardt osservò che il cesellatore, *caelator*, d'uno specchio di Preneste che appartiene allo stesso stile della cista si dichiara *Vibis Philipus* (1) (Vibio Filippo) e questo è un romano; ed il Michaelis cita una cista dello stesso carattere, la qual cosa potrebbe indicare che esistè a Roma, (2) e fiori, un'arte di lavorare i metalli in oggetti come quelli di cui il saggio principale è la cista Ficoroni, un'arte il cui centro doveva essere Preneste o Roma.

Una cista che ha analogia di bellezza colla ficoroniana, è una delle tante che portano il nome dei Barberini che il Schoene descrisse al n.º 21 del suo catalogo (3), scoperta nel 1859 e studiata dall'Helbig e dal Conestabile.

Seguendo il Schoene noto la cista Bröndsted trovata nel 1822 a Palestrina ed acquistata ivi dal Bröndsted, dalle cui mani passò al Louvre; la cista di F. Peter trovata a Palestrina nel 1817, ora al Museo Gregoriano: la cista Borgia, trovata nel territorio di Palestrina, al Museo Pio Clementino; la cista volcente (ovale) trovata a Vulci nel 1833, al Museo Gregoriano; un'altra cista volcente (circolare) trovata nel 1834, al Museo Gregoriano e la cista Capranesi di provenienza incerta, al Museo Britannico. Una bella cista vidi poco tempo fa al Museo di Lione, appartenente al Castellani proveniente da Palestrina, rappresentante la lotta tra i Centauri e i Lapiti, ed un' altra vedesi qui, medesimamente, originaria di Palestrina con Minerva e altre figure.

Alcune ciste sono di legno coperto da lamina di bronzo o argento; in generale però questo genere appartiene più all'industria che all'arte; ciò fa supporre che doveva esistere una fabbricazione estesa di queste ciste di cui alcune in legno coperte di cuoio, rappresentano una varietà nella serie di ciste sinora scoperte.

Le ciste, destinate ad uso femminile, richiamano gli specchi (4).

Gli specchi vitrei furono conosciuti tardi e in Italia tardi entrarono nell' uso comune. Sulla parete d'una casa pompeiana si trovò attaccata una lastra di vetro azzurro, forse uno specchio (5), e si ha qualche

(1) Op. loc. cit., p. 335.

(2) *Ann. dell'Inst.*, 1876, p. 105 e seg.

(3) *Bull. dell'Inst.* 1866, p. 16 e seg. Il Schoene descrive trenta ciste « Barberini ».

(4) Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, Berlino 1843-66 continuato dal Klügmann e Koerte, 1884. — De Witte, *Les Miroirs chez les anciens*, Bruxelles, 1872, estratto dagli *Ann. de l'Académie de Belgique*, XXVIII (VIII de la 2.ª serie). V. anche Dumont, *Miroirs grecs ornés de figures au trait* in *Monuments Grecques pubbl. par l'Association des Etudes Grècques*, n.º 2, Parigi 1873.

(5) *Bull. dell'Inst.*, 1886, p. 79.

altro esempio di specchi vitrei; ma un complesso di fatti indicanti che in Italia esistè un'attiva fabbricazione di specchi vitrei, manca. Gli specchi antichi erano formati con lastre di metallo fuso, ben liscio, spesso bronzo, talora argento massiccio o bronzo argentato, genere di cui sono stati fecondi gli scavi di Pompei. Erano usuali gli specchi a mano, piani o un poco concavi, particolarmente i piccoli specchi, ma esistevano anche i murali, alti.

I primi avevano il manico e ce n'erano senza; questi, che sembrano orioli, verisimilmente sono i più antichi, ed avevano l'astuccio ed il coperchio unito per mezzo di una cerniera (1); i più artistici, gli specchi col manico, hanno il manico lavorato in forma di figure decorative o teste animalesche. Per solito hanno la forma tonda, ma se ne trovano colla forma a pera, al cui tipo appartengono una serie di specchi scoperti a Palestrina, i quali sono fra i più recentemente esumati. Di dietro vedesi una incisione, quasi sempre una scena mitologica, uso etrusco o romano più che greco, perchè in Grecia gli specchi col diestro istoriato erano rari; di rado al luogo delle incisioni stanno dei rilievi, segnatamente negli specchi con cerniera o coperchio mobile. Uno specchio con rilievi, al Museo Gregoriano, rappresenta l'aurora, Eos e Cefalo, scena il cui originale risalirebbe al secolo IV. Gli Etruschi ne fabbricarono un' enormità; il Friedrischs ne contò circa un migliaio, e il Marquardt suppose che la fabbricazione degli specchi debba essere stata attiva anche nel Lazio.

A Preneste si scoprirono parecchi specchi con iscrizione latina e uno col nome dell' artista, nome latino (1). In generale si tratta di specchi appartenenti alla fine del secolo I o al principio del secolo II, epoca cui appartengono la maggior parte degli specchi etruschi. e i prenestini ci dànno un'idea dell'arte latina.

Fig. 22. — *Napoli:* Manichi bronzei di vasi, nel Museo Nazionale. (Fotografia Brogi, Firenze).

Più qua, al luogo ove tratto degli argenti, pubblico uno specchio del Museo di Napoli; la sua forma e il suo contenuto sono un modello di questo genere di soggetti, nei quali il contenuto, con amabile intendimento, ebbe quasi sempre una corrispondenza coll' uso dell'oggetto. A Napoli, nella notevole raccolta di specchi bronzei,

Fig. 23. — *Napoli:* Sostegno bronzeo di un vaso pompeiano, nel Museo Nazionale.

(1) Uno specchietto di bronzo argentato, nel suo astuccio bronzeo, (diametro di 0,08) vidi nel Museo di Cluny, oggetto gallo-romano trovato nel Nord, con altre cose antiche, da L. Oeschger nel 1861.

(1) Op. e loc. cit., p. 848.

raccolsi i seguenti motivi: Menelao che carezza Elena, Venere e Adone, la nascita di Bacco, e questi altri: Ercole bibace che parla con Mercurio, Ercole in lotta con Anteo, e un altro con due opliti, militi greci con grave armatura.

Gli oggetti che ricevono il nome di candelabri vanno distinti fra loro: ci sono i veri candelabri, i lampadari e i bruciaprofumi, *thymiaterios*, e certi lampadari servirono da bruciaprofumi e viceversa.

L'uso dei candelabri, detti anche treppiedi o tripodi, risale ad alta antichità: i Babilonesi fabbricarono dei treppiedi di bronzo sui quali collocavano la lampada dei sacrifici e ne esiste uno al Louvre che riproduco insieme ad un treppiede romano trovato a Sainte-Beuve-Epinay presso Neuchâtel, coi piedi ornati da vasetti argentei incrostati e da teste; questo treppiedi ha una certa analogia col precedente per quest' ultima particolarità (fig. 27).

Esistono dei bassorilievi in cui si vedono, a così dire in azione, questi oggetti mobiliari, più o meno decorati; e bisogna andare nel Museo Gregoriano a vedere quali bizzarrie materiarono gli antichi artisti, etruschi o greci o romani, sul soggetto dei candelabri, lampadari o bruciaprofumi. Ecco una nota fatta nella collezione etrusca:

Candelabro sul cui fusto un gallo rincorre un cane (?); candelabro con un gatto che dà la caccia ad un gallo; candelabro con un gatto che si arrampica e tenta di pigliare due uccellini, un amorino tien sollevato il fusto (questa graziosa composizione l' ho voluta riprodurre (figura 28); candelabro sul cui fusto s'arrampica un fanciullo armato di falcetto; candelabro con un serpe e tre gambe umane per sostegno; candelabro con un fanciullo nudo e un cane che mira la coppa del lume tentata di salvare dal fanciullo: altro col gruppo, in cima, verisimilmente Aiace con Cassandra, e potrei continuare. Per esempio al Museo Kircheriano vedesi un candelabro sul cui fusto si arrampica una colomba, ed in cima sta una figuretta nuda armata di scudo (la base si compone di tre gambe umane coperte da un paneggiamento), e vi si conservano diversi candelabri d' epoca romana con parecchie lucerne; lo stesso dico del Museo Archeologico di Firenze ove il numero di questi oggetti non sale a grande quantità ma talora a questa si sostituisce la bontà.

Sembra indubitato che i candelabri e i lampadari siano di origine fenicia; certo, Roma li ebbe dai due popoli che ne formarono la civiltà: gli Etruschi ed i Greci: e un'analogia assai marcata corre fra i lampadari e le moderne lucernine a olio, in uso ancora

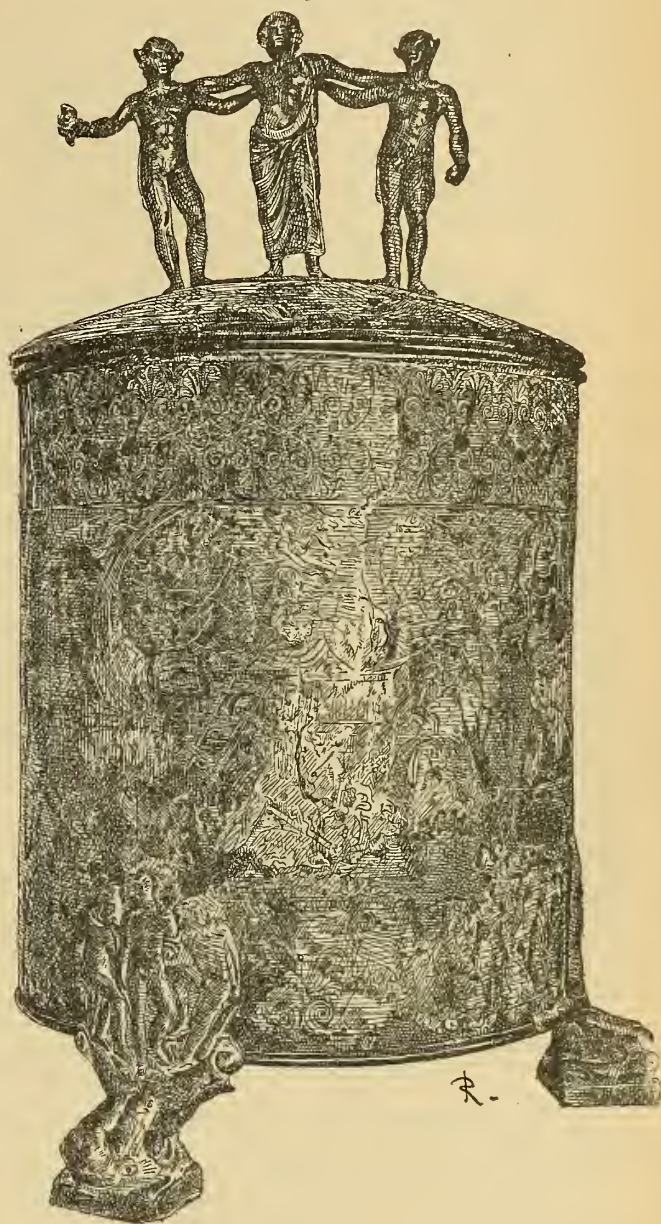



Fig. 24. — *Roma:* Cista Ficoroni, bronzo nel Museo Kircheriano (da un lato).

in certe città e campagne della Toscana e della Lunigiana.

I candelabri più comuni, assai alti (0,75 × 1,50) slanciati e sottili, hanno un largo basamento con tre piedi quasi sempre animaleschi, leone o montone, talora umani, tre gambe d'uomo (fig. 1 testata del

Capitolo), in cima un buco per la candela di cera; e la cima, sovente, nella forma di un'erma maschile o femminile, denota apparentemente l'estremo del candelabro, perocchè questo si alza o si abbassa com'è dimostrato dai miei disegni (fig. 29 e 30). Per solito sono di bronzo, e constano di vari pezzi, spesso fabbricati in luoghi e paesi differenti. Taranto era rinomata pei fusti, Egina pei bocciòli (così Plinio) e v'erano de' candelabri preziosi: Antioco ne consacrò uno a Giove Capitolino ornato di gemme stato rubato da Verre; e se ne fecero in marmo (veda più sotto) ma i più andanti erano di legno o argilla.

Fig. 25. — *Roma:* Cista Ficoroni. bronzo nel Museo Kircheriano (da un altro lato).

I lampadari, in generale, sono più piccoli dei candelabri (in media 0,50 m.), hanno la base come questi ultimi; e, quadrata o rettangolare, s'erge su delle zampe di leone spessissimo; e il fusto piglia la linea di pilastrello (fig. 31 e 32) o di colonna (fig. 33) o di un motivo naturalistico a tronco d'albero nodoso (fig. 34)

La cima va provveduta di due o più braccia all'estremità dei quali, o nel cui mezzo, pende una catenella che porta la lucerna. Sul soggetto dei lampadari, come sul precedente, gli artisti antichi ricamarono un'infinità di motivi: e se ne accorge il lettore se volge lo sguardo ai modelli che pubblico; a quelli (fig. 33) con figure bizzarre, terminati da due piatti, uno provvisto di buchi per le candele di cera l'altro per le lampade ad olio o l'incenso (1). Questi due lampadari si equivalgono; perciò fra loro corre un' analogia non piccola. Nel primo, Sileno ebro, fatica a star in piedi fra due rami primeggiati dai piatti destinati alle fiamme, e fra i piatti scherza un pappagallo. L'origine è ercolanese, come è pompeiana dell'altro; ed entrambi espongono il vecchio Satiro educatore di Dionisio, non nel suo tipo nobile, come nella famosa statua di Sileno al Louvre, ma nella sua incoscienza di vecchio irsuto e tondo come un otre di vino.

Un lampadario molto importante fu trovato nella casa di Diomede a Pompei (figura 31). Notissimo, — il suo fusto ha le linee d'un pilastro che arieggia le forme corinzie; ornato da una maschera tragica in un lato e da un bucranio nell' altro, il suo capitello forma il luogo d'origine di alcuni ricci che sostengono quattro leggiadrissime lampade sulla larga base della quale, tra foglie intarsiate, Acrato cavalca una pantera e al lato opposto fiammeggia un'ara. Un altro bel lampadario fu scoperto a Pompei, nel 1826, nella celebre casa di M. Lucrezio, nel quale Amore si presenta a cavalcioni d'un delfino che rizzato il corpo e spiegata l'ampia coda, si slancia ad imboccare un polipo, posato sul guscio di una grande conchiglia: eccellente bronzo studiato dagli Accademici Ercolanesi, che peraltro non può farci dimenticare il lampadario esistente nel Museo di Napoli, come il precedente, le cui lucerne, ad imitazione di chiocciole, rappresentano una delle opere più bizzarre dell'antichità (1).

Le chiocciole sono sospese a catenelle, ed il fusto del candelabro, tutto di bronzo, sembra ispirato da un nodoso tronco di pianta, aridamente ridotto dalle classiche norme dell'arte. Scrissero sopra questa opera gli Accademici Ercolanesi, tostochè fu scoperta nel 1772 a Pompei; ed io osservo avere il nostro lampadario dei fini tralci argentei riportati sulla base, un po' rigida rispetto alla libertà del resto. Cotal genere di lampadari muniti di lucerne appese, furono molto in uso nell'Etruria e Roma li imitò.

I bruciaprofumi, *thymiaterios*, occupano più posto dei candelabri e dei lampadari; formati da tre o

(1) In Italia fu conosciuto l'olio piuttosto tardi (nel Lazio, all'epoca dei Tarquinii [614 a. C.] così il Marquardt, Op. et vol. cit., p. 69), da principio si usarono le candele di cera o sevo e i candelieri erano muniti, come i nostri, di una punta in cima per la candela: perciò erano a mano, e precedono il cosiddetto *lychnichus* voce che, presso i Greci, designò un lume a mano e presso i Romani designò un lampadario od un candelabro col piatto o coi piatti per le lucerne, o coi bracci per le lucerne sospese (*lychnuchi pensiles*).

(1) Nella famosa casa del Fauno o del Gran Mosaico a Pompei, si trovarono candelabri, tripodi, molle pel fuoco, lucerne; e questi oggetti viepiù resero famosa quest'abitazione celebre specialmente pei musaici che vi si scuoprirono, primeggiati da quello popolarissimo concernente una pugna d'Alessandro contro Dario.

più sostegni, slanciati solitamente e variati sia in forma di lesena con una testa di pecora in cima ed ai piedi una zampa di leone (fig. 36), sia in forma di cariatidi che nel caso nostro sono satiri (fig. 37), si distinguono dai bronzi precedenti perchè contengono un bacino destinato ai profumi.

Il più singolare che do, quello dei satiri, fu scavato a Pompei nel 1755; collocato nel Museo Nazionale di Napoli è formato di tre giovani satiri itifallici, con volto sorridente, orecchie aguzze, picciole corna ed una tenia che ne cinge le chiome; essi sorreggono il vaso in forma di canestro, guernito di tre anse mobili e due altre immobili, una restaurata. Ciascun satiro ha gambe e piedi caprini, strettamente uniti, poggiati sopra piccola base circolare contornata d'argento, la mano destra ripiegata sul fianco, la sinistra protesa e la coda equina avvolta intorno a grosso anello.

Il più bello dei bruciaprofumi classici, lo disegnai assai in grande, nella mia tavola 1.ª; trovato a Er-

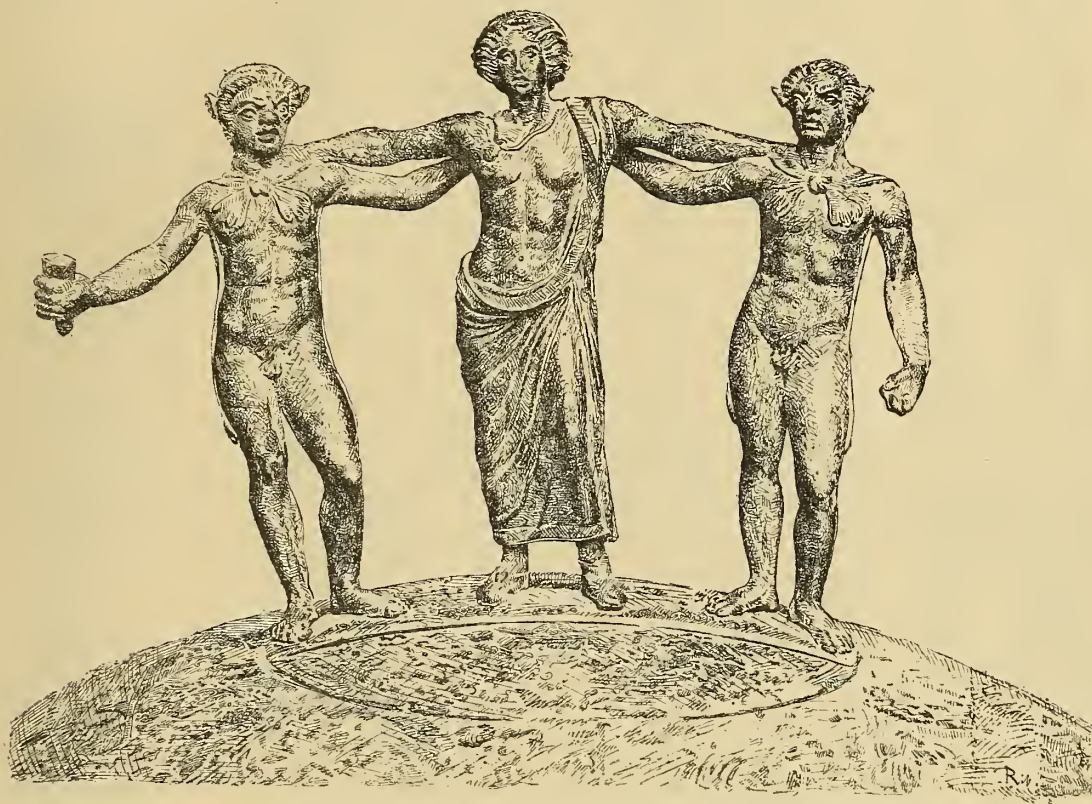



Fig. 26. — *Roma*: Cista Ficoroni, nel Museo Kircheriano; gruppo bronzeo sopra il coperchio.

colano, oggi nel Museo Nazionale di Napoli, emerge fra i bronzi della prima sala.

Trattasi d'un lavoro di carattere greco, ben immaginato con alcune sfingi ad ali spiegate, le teste di Giove Ammone circondate da ornati e il braciere abbellito da festoni e teste di bucrani (1). I *thymiaterios* usati nei templi e nelle case, furono ideati nell'Oriente semitico dice l'Helbig; di là, trasformati dai Greci orientali, li ebbe la Grecia propria ove vennero destinati ai luoghi sacri e dalla Grecia li ebbe l'Italia (1). In un lavoro anteriore pubblicai degli altri modelli e con quelli che dò qui, essi formano una discreta raccolta (2).

Mi fermo poco sui candelieri che i moderni hanno imitato quasi sempre; ed alcuni come certi candelieri, stile dell'Impero, sono bassi e larghi come li ebbe il Rinascimento: segnalo nella collezione del Museo di Napoli, un candeliere con una conchiglia per base cui si avvince un polipo, e un Amore inforca un

(1) Nel Palazzo Bianco a Genova, ossia nella Galleria Brignole-Sale-De Ferrari, disposta parte nel Palazzo Bianco, parte nel Palazzo Rosso, vedesi una libera riproduzione di questo bruciaprofumi.

(1) *Musées d'Arch. class.*, vol. II, p. 311.

(2) L'*Ornamento policromo nelle Arti e nelle Industrie Artistiche*, Milano, 1886, tav. 19.ª

delfino; richiamo inoltre l'attenzione sul bellissimo esempio di candeliere da me disegnato, basso, con una base circolare sorretta da tre zampe, trovato a Ercolano, (1) (fig. 38); e parlo dei treppiedi e delle lucerne. Oggi non si adoperano nè i primi nè le seconde, ossia queste sono ricordate dai lumi a mano adottati in certe provincie d'Italia, in Toscana ad esempio.

Fig. 27. — *Parigi: a*, Treppiede assiro di bronzo, nel Museo del Louvre; *Saint-Beuvre-Epinay*: *b*, Treppiede romano di bronzo.

I treppiedi che riproduco (fig. 39), vari d'importanza e di gusto, qualche volta erano in legno; i miei sono in bronzo e si mettevano su una tavola o su un trapezoforo a tener più alta la lucerna. Quando modernamente si usavano i lumi a petrolio, questi lumi erano rialzati da un piedestallo, lontano ricordo del treppiede romano. Il Museo Nazionale di Napoli, venutigli dagli scavi di Pompei, possiede una quantità di treppiedi; sono tutti circolari, gran parte col sostegno a zampe di leone e, ornamento intermedio, delle piccole volute con una specie di lunga lingua o una palma a ventaglio, come vedesi nei miei disegni e talora una testa od una foglia. Evidentemente trovato un motivo si ripeteva con intenti industriali come fanno oggi i nostri fabbricanti.

I treppiedi disegnati qui sono dei più artistici, ma a Napoli ve ne sono esposti d'un genere più andante: certi sono semplicissimi con un ornamento ad archetti e certi, molto bassi, sono formati da un anello circolare sostenuto da tre zampe di leone.

(1) Il Mazois, *Ruines de Pompei*, II, p. 100, dice che fu trovato Pompei.

Accenno i treppiedi o basi bronzee destinate a sorreggere le anfore vitree, e certe volte i bicchieri, treppiedi latinamente detti *enceteria* o *incitega*, che i poveri possedevano di legno, i ricchi o gli agiati di bronzo, d'argento o oro. Un treppiede, o base bronzea, ornato da teste di satiri e bovi, venne descritto da Lisia presso Ateneo, e lo Schulz parlando del nostro soggetto, indica la particolarità d'alcune basi guer-

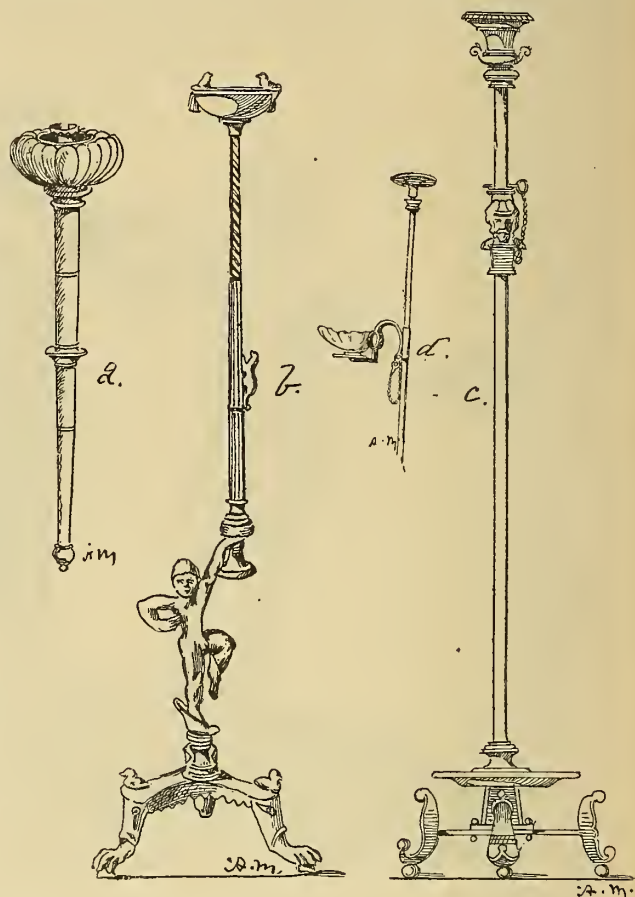



Fig. 28. — *Roma: a*, portatorcia bronzeo; *b*, *c* e *d* candelabro etrusco *(b)* e romano, nel Museo Vaticano.

nite di uncini da essere appese e abbellite di api bene scolpite (1).

Le lucerne componevano un'unità sola coi treppiedi e si fecero di varie materie, fra cui il bronzo (fig. 40); esse dalla semplicità salirono ad una

(1) *Ann. dell'Inst.*, 1839, p. 89-90. Dovevano esser frequentissimi e di vari modelli questi *incitega*, perchè non solo molti vasi ne abbisognarono, ma anche occorsero a de' bicchieri. Varie basi d'oro si scuoprirono nei sepolcri della Magna Grecia e queste servirono, sembra, a sorreggere dei balsamari vitrei; ed anche gli scavi etruschi ne misero in luce. Due grandi basi d'oro etrusche, fecero parte della collezione Campana (spesso erano ricche d' ornamenti) e esisterono delle basi destinate a più vasi, come lo indica Ateneo citato dallo Schulz.

espressione estetica elevata e la loro forma e il loro uso si estese all'arte paleo-cristiana e se ne fecero tale una enormità, soprattutto di argilla, da parere impossibile che le lucerne dovessero utilizzarsi solo nelle case, nei templi e negli ipogèi. Così il De Rossi emise la ipotesi che le lucerne si adoperassero a Roma anche nelle luminarie pubbliche, e questa ipotesi venne confortata dai fatti (1).

La forma delle lucerne viene riassunta dai miei disegni; ma la bizzarria degli artisti esci compiacentemente dal comune. Al Museo di Napoli si veggono delle lucerne in forma di teste rappresentate orizzontalmente, in forma di piede, *crepida*, a spicchi (2), in forma di chiocciola (3), in forma di delfino, ed una lucerna in forma di delfino, bronzea, è una della più graziose del Museo. L'artista immaginò quest'animale colla testa forata pel lucignolo, e mise sopra il foro un barbato mascherone a far da spegnitoio, sulla schiena collocò una statuetta di cui oggi restano solo i piedi, e questa doveva forse trovarsi in relazione con due catenelle come osservò il Quaranta (4), le quali catenelle tenevano la lucerna sospesa a qualche candelabro.

Fig. 29. — *Roma:* Candelabro bronzeo con piedistallo, nel Museo Vaticano.

Una varietà fra tutti i mezzi di illuminazione indicati fu il portatorcia a mano o da collocare in un anello; e quello dato poco avanti (fig. 28 *a*) trovato a Pompei, si apre alla estremità superiore come un fiore di loto e nel mezzo contiene un tubo dove si metteva la torcia. Il Nicolini (1) fece osservare che alcuni portatorcia appartenenti al tempio d'Iside, hanno la stessa forma del precedente

Fig. 30. — *Napoli:* Candelabri bronzei di Pompei, nel Museo Nazionale.

ma con una punta al posto del tubo ed una base con tre piedi.

Altra varietà, le lanterne: e in una vignetta, composta di tre bellissimi oggetti (figura 41), una lucerna, un vaso, una lanterna, — la lanterna, venne illustrata ampiamente, essendo una delle più considerevoli cose del Museo di Napoli. Elegante, pratica. venne scoperta ad Ercolano; sul coperchio si legge TIBVRTI CATVS e il talco vi fa le veci del cristallo.

Ancora il fuoco, ma de' fornelli bronzei accarezzati dall'arte (2).

Il meglio è volgere subito lo sguardo sui disegni; il più grande, fornello completo e interessante (fig. 42), consta di un bacino sostenuto da quattro piedi eleganti ed il bacino, rettangolare da un'estremità,

(1) *Bull. dell'Inst. Arch.*, a. 1867.

(2) Fra le lucerne, giustamente celebri, veda quella bronzea con sedici becchi, opera di toruetica etrusca, a Cortona. Si fecero, a Roma, delle lucerne di soggetto pornografico e chi ha visitato la Raccolta pornografica al Museo di Napoli lo sa. (Fiorelli, *Catalogo del Museo di Napoli*, Raccolta pornografica, Napoli 1866, p. 15 e seg.).

(3) *Real Museo Borbonico*, vol. 16, tav. 21.

(4) *Real Museo Borbonico*, vol. 15, tav. 21.

(1) *Case di Pompei, tempio d'Iside.*

(2) Rioux de Maillou, *Les Utensiles de Cuisine* in *Revue des Arts décoratifs*, Parigi 1882-83. Tratta degli utensili da cucina presso gli Egizi, gli Assiri, i Greci e i Romani.

dall'altra finisce con due cilindri; uno, tronco e aperto davanti, può contenere il fuoco la cui cenere cade in un' appendice panciuta ben chiara nel disegno. Tre piedi ornati ciascuno da una figura di cigno, servono d'appoggio ai vasi, e la parete del cilindro si sdoppia come quella del fornello accanto, di modo che forma un recipiente nel quale l'acqua circola liberamente intorno al fuoco. L'acqua viene dal secondo cilindro più alto, in comunicazione col primo, e il fondo dei due recipienti è più basso del punto che

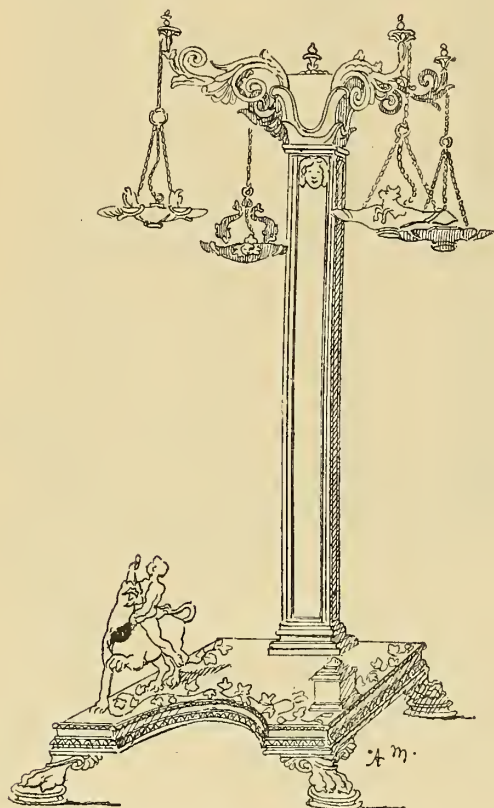



Fig. 31. — *Napoli:* Lampadario bronzeo di Pompei nel Museo Nazionale.

serve ad attingere l'acqua; così questa parte forma il deposito delle cose impure che l'acqua contiene. Delle maniglie mobili servono a tramutare l' apparecchio.

Il fornello accanto sembra una stufa mobile ed è più semplice; contiene due vasi, uno inferiore di ferro, di cui furono ritrovati gli avanzi, e questo conteneva il fuoco che si alimentava da uno sportello con una testina d'oca per manico, l'altro di rame era la caldaia che stava sospesa sul fuoco ed il vapore esciva dalla bocca d' una testa di leone.

Con un candeliere ho unito qui vicino il fornello più curioso che conosco; un fornello che ha l'aspetto di fortilizio: in cima ad ogni torre s' allarga una piccola piattaforma che può alzarsi, e da questa

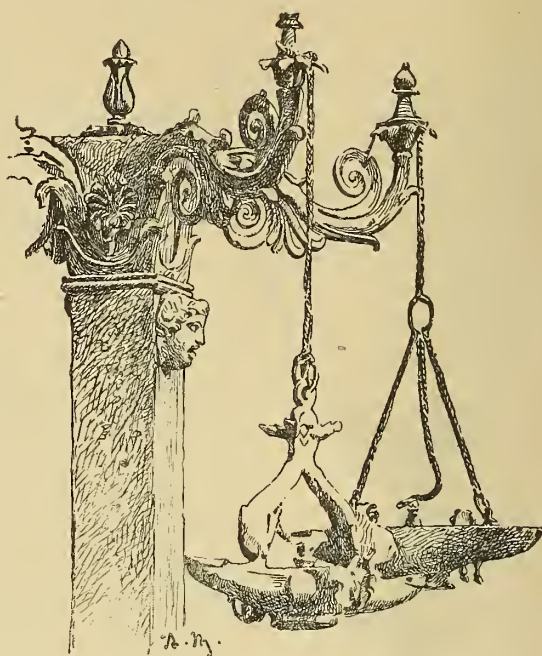



Fig. 32. — Particolare del lampadario bronzeo qui sotto.

apertura si getta l'acqua, che il rubinetto indicato nel disegno fa venir fuori. Il fornello ha le pareti

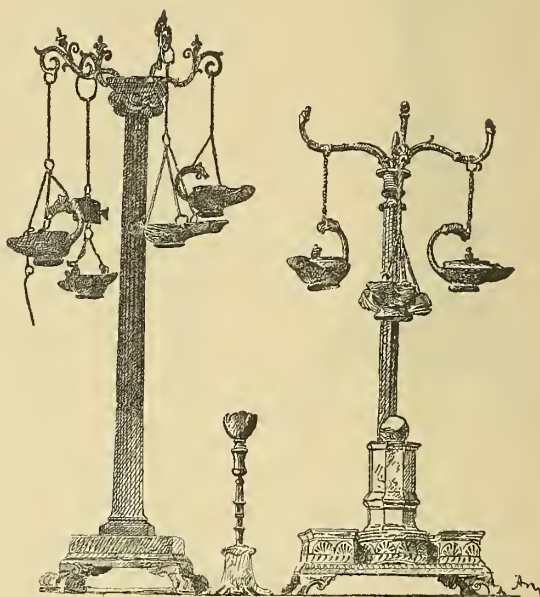



Fig. 33. — *Napoli:* Lampadari e candeliere bronzeo di Pompei, nel Museo Nazionale (Fotografia Brogi, Firenze).

bronzee doppie, intorno al luogo destinato al fuoco e fu scoperto ad Ercolano. Ora si conserva nella prima sala del Museo di Napoli, vicino ad un altro

fornello con figure di lottatori e sul coperchio sta un Amore a cavallo d'un delfino (1).

Fig. 34. — *Napoli:* Lampadari bronzei di Pompei, nel Museo Nazionale.

Come ornarono i fornelli, così i Romani abbellirono le cazzaruole, i ramaioli e simili. Notevole la collezione di utensili da cucina che forma una parte dei piccoli bronzi pompeiani e ercolanesi del Museo di Napoli. Le cazzaruole avevano sovente la « marca di fabbrica » come i vasi o i lavori d'argilla ed il Mommsen indicò una cazzaruola di bronzo colla « marca » TI. ROBILI. SITA (*Tiberius Robilius Sitalces*) e la stessa « marca » unita ad un nome, G. ATILI. HANNON, (*G. Attilius Hanno*) trovò lo stesso M. in un'altra cazzaruola con un manico ornato da due teste di cigno (2).

Fra gli utensili da cucina vanno considerati i pezzi destinati alla pasticcieria nella forma di lepre, conchiglia, maialetto posseduti dal Museo di Napoli, la qual cosa fa viepiù esclamare che nulla è novo sotto il sole (3).

(1) In una vendita avvenuta nel Marzo all'Hotel Druot d'una collezione d'antichità proveniente da Napoli fu venduto, nota l'*Art*. 1891, p. 416, un vaso romano (*boccilloire*) traversato, in altezza, da un tubo sul quale posa, a guisa di turacciolo, un'aquila colle ali aperte tenendo fra gli artigli una lepre. Venne pagato 1.310 l.

(2) Esistono anche delle terrecotte colla marca di fabbrica; tutti i Musei possono dare dei modelli di queste marche; quello di Cluny conserva diverse coppe colla marca ERTIVSI. coppe trovate nel 1875 a Orange (Vaucluse). Nello stesso Museo, frutto dei memorabili scavi di Poitiers (1878-79) che addussero alla scoperta di un cimitero del II e III secolo, si trovarono dei frammenti di vasi in terracotta colle parole SOLINI - OFI, PO - TACVS, ANVNI. N. DISTILV, ... tutte marche di fabbricatori, e la prima assai comune nel secolo II.

(3) I Romani conobbero il mobiletto che noi chiamiamo moscaiola; in una splendida casa della regione sesta a Pompei si trovò un *muscarium*, armadietto per salvar dalle mosche le *tabulae ceratae*.

Non mi sono procurato di questi utensili ma delle true (fig. 43), gravi ramaioli che servivano a levar la schiuma (schiumini oggi) dalla superficie dei liquidi; a tal uopo erano pieni di buchi (in francese *trou* = buco). I Greci chiamavano in due modi questi oggetti, e i nomi corrispondono all'ufficio di agitare e alla necessità che hanno siffatti utensili d'essere bucàti. Trulla, diminutivo di trua, è quella specie di cazzaruola, a destra, fra due true bucherellate; essa si completa colla sezione bucherellata a guisa di una greca, vaso interno punteggiato a disegno, da levare e mettere entro al primo vaso, il quale riceveva il liquido spoglio da sedimenti.

Gli antichi non ebbero le posate di tre pezzi come le nostre, cucchiaio, forchetta e coltello ed a Roma avanti Varrone (116-27 a. C.) non si costumò, vuolsi, il coltello da tavola ivi introdotto dalla Bitinia, (Asia Minore) ma ben presto divenuto d'uso generale.

L'uso dei cucchiai è molto antico; sono famosi i cucchiai egizi cesellati nel legno, e come i Romani gli Etruschi non ignorarono quest'uso; così, ad esempio, nel Museo Archeologico di Firenze, la collezione lunense va ornata di cucchiai. È pure antico l'uso delle forchette ma esso di poi si smarrì. Che risale ad alta antichità l'uso della forchetta vien provato da ciò che si rinvennero a Cuiungik (Assiria) una forchetta e un cucchiaio pubblicati dallo Smith nelle sue *Assyria Discoveries*; inoltre un manico di coltello bronzeo, corroso e strano, fa parte

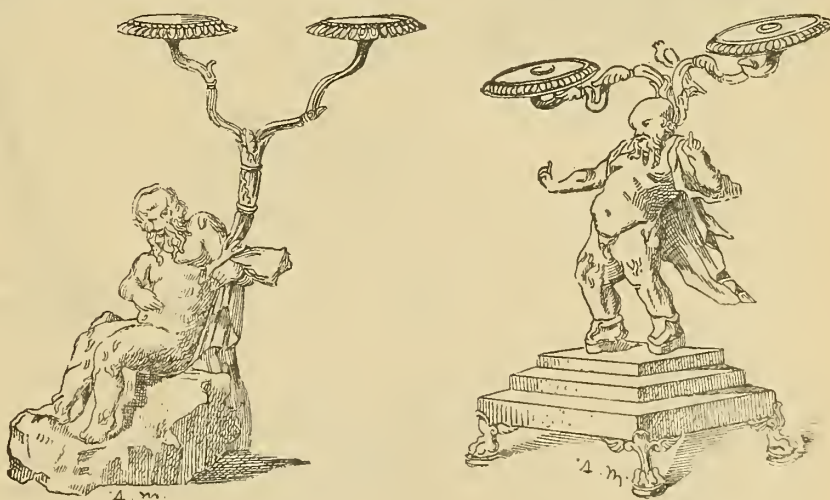



Fig. 35. — *Napoli:* Lampadari bronzei di Pompei, nel Museo Nazionale.

della raccolta pornografica del Museo di Napoli (1).

(1) Nel Museo Nazionale di Napoli eravi una sala riservata che chiamavasi « Gabinetto degli oggetti osceni », ordinata nel 1819 da Fran-

Quanto ai cucchiai se ne scoprirono a Pompei due tipi (fig. 44) il primo *a*, grandetto, somigliante ai nostri usuali; il secondo *b*, piccoletto, a conca circolare col manico a punta, somigliante a certi cucchiai da farmacia.

Fig. 36. — *Napoli:* Bruciaprofumi bronzeo con intarsiature d'argento di Ercolano, nel Museo Nazionale.

Gli scrittori nominano i *cochlearia* e le *ligulae*, ma cosa siano queste *ligulae* (*ligula* o *lingula* = piccola lingula o linguetta) nessuno ha ancor saputo dirci in modo certo; al Marquardt ritiene che il tipo pompeiano *a*, corrisponda alla *ligula*, forse dalla sua forma di lingua, e il tipo *b* il *cochleare* (*cochlea* = chiocciola) si dica così forse dalla sua forma semisferica, che lievemente ricorda lo involucro della chiocciola.

Ripiglio il soggetto della forchetta a confermare che l'antichità ne conobbe l'uso, ed esistono delle forchette anteriori all'epoca romana ornatissime (1).

Il Castellani nel 1874 ne fece riprodurre due d'argento le quali appartengono, dice, all'epoca degli Antonini (2), e sono si eleganti da ritenere che abbiano servito per tavola: chè la questione sta nello stabilire quando le forchette fecero parte della mensa; perciò se l'opinione del Castellani si può ammettere, ne segue che le forchette si usavano all'epoca dell'Impero e prima dell'epoca antoniniana; perchè l'eleganza delle forchette di cui si parla parrebbe, ragionevolmente, che fosse stata preceduta da un tipo andante. Il non aver scoperto nulla a Pompei vale pertanto quale argomento in sfavore della romanità che il Castellani attribui alle forchette in discorso, sospettate del Rinascimento. Infine l'ultima parola non venne detta su ciò, non parendo verisimile, nemmeno,

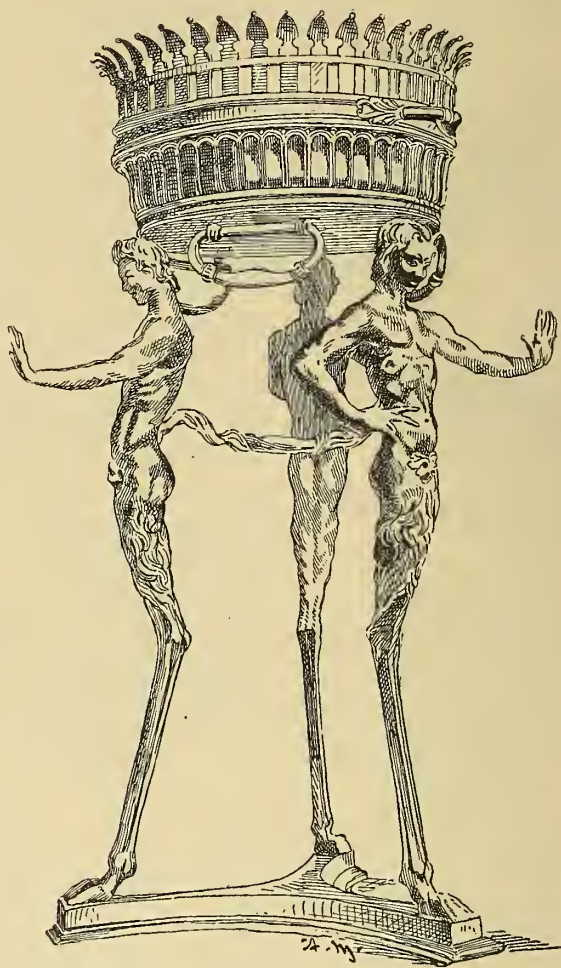



Fig. 37. — *Napoli:* Bruciaprofumi bronzeo di Pompei, nel Museo Nazionale.

che l'uso della forchetta da tavola risalga solo al Medioevo assai inoltrato, e l'Italia lo abbia ricevuto nel secolo XV (1).

cesco I al cui sguardo pudico parve cosa sacrilega lasciare esposte al pubblico delle opere che offendono la pubblica morale; la qual cosa, se può esser vera, é curiosa trattandosi di Francesco I che parlava di morale. Più tardi la sala cambiò nome e si disse « Gabinetto degli oggetti riservati », ed a nessuno era permesso di penetrarvi senza l'autorizzazione del re; inoltre, dopo la reazione del 15 maggio 1859, quella sala si chiuse definitivamente a tutti, perciò non pochi monumenti vennero tolti allo studio, essendosi persino emanato l'ordine che se ne murasse l'ingresso. Oggi pertanto la collezione è a disposizione degli studiosi e costituisce la cosiddetta « Raccolta pornografica ».

(1) Lombroso, *La forchetta da tavola in Europa* in *Mem. d. Acc. dei Lincei*, *Sc. Morali*, X, 19 febbraio 1882. In un armadio delle collezioni pompeiane al Museo di Napoli, veggonsi alcuni cucchiai con lungo manico.

(2) *Bull. della Commis. arch. Comunale,* 1871, p. 116, tav. 9.

(1) La forchetta da tavola sarebbe menzionata, la prima volta in Francia nell'inventario dell'argenteria di Carlo V, l'anno 1379, dalla Francia sarebbe passata in Italia nel secolo XV, epoca in cui si rite-

Si sono trovati astucci, cassettine di bronzo con coperchi fregiati d' argento entro i quali i medici conservavano le medicine e i piccoli pesi per valutarne le dosi; ed in Pompei si sono trovate due farmacie e alcuni strumenti chirurgici pinzette, *forceps*, catetere (*catheter*), tente (*specillum*), ecc. che il Museo di Napoli raccolse. Mi riferisco alla serie scoperta nel 1771 nella casa detta del Chirurgo, sulla via d'Ercolano, nella quale viene indicato, soprattutto, uno *speculum* per la sua costruzione speciale. A dare un'idea di questo strumento aggraziato dall'arte, faccio conoscere oggi un armamentario chirurgico di bronzo (fig. 45), scoperto in certi scavi di Parigi nel quartiere di San Marcelle, e illustrato dal suo scopritore E. Toulouze nella *Revue Archéologique* (1).

Fig. 38. — *Napoli: a e b*, Candeliere e bisellio bronzeo: *c*, fornello bronzeo d'Ercolano, nel Museo Nazionale

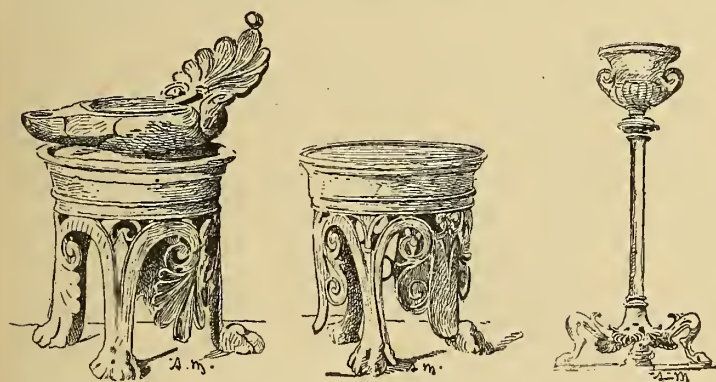



Fig. 39. — *Napoli:* Candeliere bronzeo e treppiedi bronzei di Pompei, nel Museo Nazionale.

Ben notava il T. che la grazia ed eleganza di questi strumenti è somma ed osservava la bravura dell' artista, rispetto alle difficoltà di lavorare il bronzo, quando non potevasi disporre degli arnesi perfezionati dall' industria moderna. La scoperta degli strumenti chirurgici fu fatta assieme a parecchie monete coll' effige di Tetrico I e II (secolo III) e ciò induce a pensare, nota lo scopritore, la contemporaneità delle prime coi secondi. Risalirebbero così, questi, alla metà del secolo III e ciò farebbe credere che gli strumenti chirurgici appartengano al regno dei Tetrici. Anche il Museo di Napoli, nella collezione dei bronzi conserva, io dissi, degli strumenti di chirurgia; e questi che io riprodussi, meno noti, faranno piacere a chi s'interessa di curiosità storiche.

I Romani mettevano dunque l'arte dappertutto; il lettore resterà sorpreso a veder un busto corazzato ed elmato, ridotto all'umile ufficio di peso in una stadera; vedrà meno sorpreso.

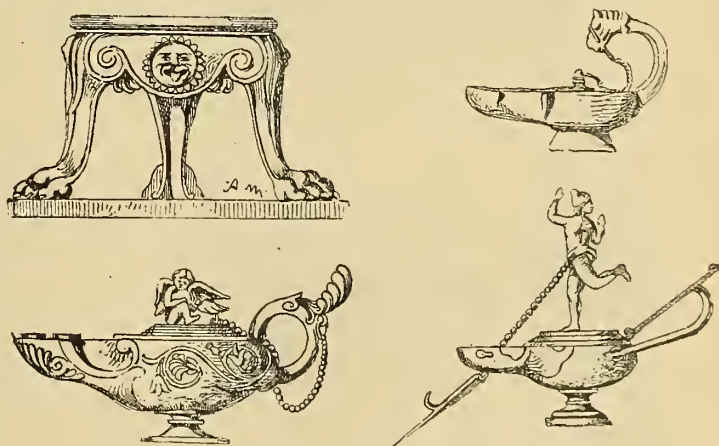



Fig. 40. — *Napoli:* Lucerne e treppiede bronzeo nel Museo Nazionale.

destinato all' istesso ufficio il busto di un satiro e

neva di gran lusso (però si reputava di gran lusso anche il costume del cucchiaio); dall'Italia sarebbe passata in Inghilterra nel secolo XVII per merito di T. Coryate che ciò racconta nelle sue *Erudities*, ove dichiara, dice il Marquardt, dal quale attingo tali informazioni, d'essersi preso il soprannome di *furcifer*. Il Marquardt attinse la notizia nell' inventario di Carlo V dato dal De-Rossi, *B. d'A. C.* 1868 pag. 83.

(1) *Revue Archéologique*, 1882, p. 1-6 in cf. colla tav. 1.ª

un altro busto, busto muliebre, insieme ad altri ve-

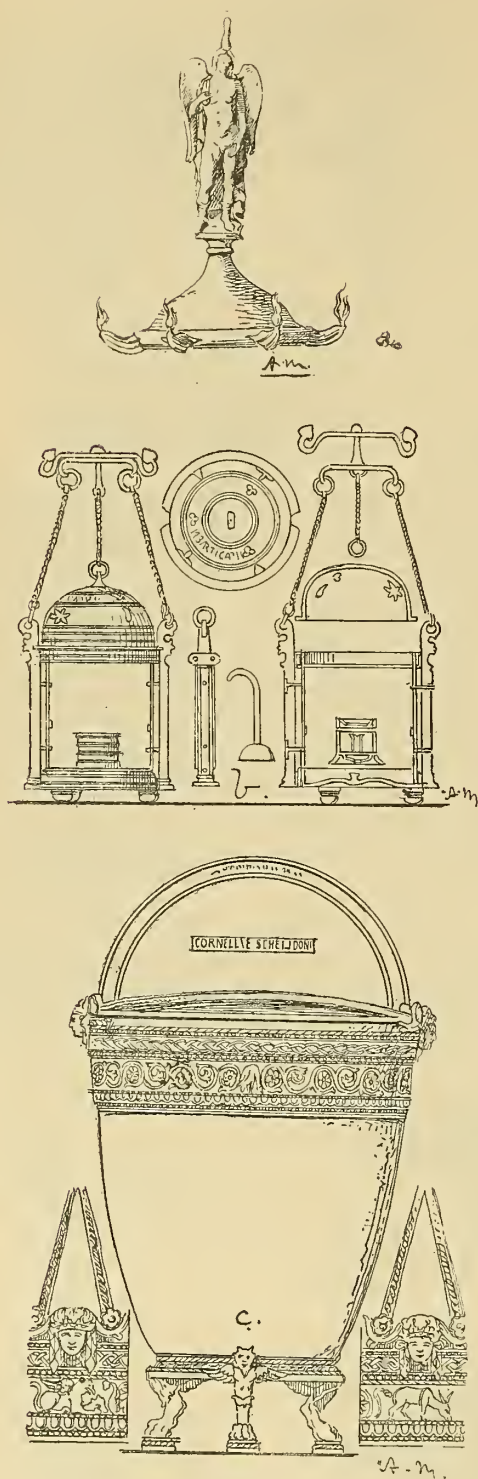



Fig. 41. — *Perugia: a*, Lucerna di terracotta trovata nella tomba della famiglia Volumnia; *Napoli: b*, Lanterna di bronzo; *c*, Vaso di bronzo trovato, nel Museo Nazionale.

drà che compongono la mia raccolta di bilancie e stadere (fig. 46) espressiva più d'ogni altra, perchè mostra il principio che su ogni utensile, pratico ed usuale a Roma, talora si fermava la bellezza. Roma però anche in questo era una ripetitrice; e il Museo Archeologico di Firenze, raccolse una importante bilancia di Luni (Etruria) col peso formato da un busto. Nè io posso accertare che qualche bilancia o stadera sia firmata come le cazzaruole testè indicate, posso invece accertare che alcuni pesi ricevettero delle inscrizioni come questa: *eme habebis* « compra ed avrai » appropriatissima.

I miei disegni sono dedotti da originali del Museo di Napoli: ma bilancie e stadere romane si trovano in vari Musei italiani e esteri. Una bilancia romana, col peso in forma di testa umana, si vede nella sala dei bronzi al nuovo Museo Capitolino nel Palazzo dei Conservatori, e alcune piccole bilancie bronzee, egualmente romane, si trovano nel Museo di Lione. Ivi ne misurai una alta col bacino, 0,15, larga 0,30; e a Parigi nella Nazionale, un bel busto di Mercurio con ornati intorno e sei o sette campanelli pendenti, forma un peso da stadera.

Poichè sono sulle bizzarrie cito un altro bronzo bizzarrissimo, una groida o, a dirlo con parola più intelligibile, un arnese destinato a spuntare le unghie dei cavalli; arnese robustissimo carezzato dall'arte, col finale d'una testa d'ippogrifo e d'un cavallo col maniscalco, il quale compie la detta operazione, quasi a precisar l' uso dell' arnese.

Dalle piccole cose salgo alle grandi, alle armi molto considerate dai Romani, cioè alle corazze, agli elmi e a tutto l'assieme destinato all'offesa e difesa materiale, ciò che forma vasto campo di studio all' esteta (1).

A Roma le armi erano tenute in somma considerazione, ed esisteva perfino una località, l' *armilustrium* sull'Aventino, che tolse la denominazione dalle feste che celebravansi in nome di Marte e dètte il nome ad una strada della XIII regione, al *vicus Armilustri*, ricordato nella base Capitolina e in un'altra inscrizione urbana. La considerazione morale e sociale condusse direttamente sulla via dell'arte; e i Romani poterono attingere degli esempi dai Greci cui si deve, a tacer d'altro, lo scudo d'Agamennone,

(1) Sulle armi greche e romane v. Overbeck, *Pompei* p. 454 e Fiorelli, *Catalogo del Museo di Napoli*. Sulle armi romane che si trovano in Germania, v. Lindenschmit. *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, Magonza, 1858.

quello d' Achille descritto da Omero, quello di Aiace opera d'un Tychio e quello di Atena Promachos di Fidia (1).

Tali citazioni confermano qual fonte viva di cultura estetica e storica siano gli antichi scrittori, e come si possano rilevare da opere scultoriche elementi utili allo studio dell'arte. Perciò chi vuole studiare le armi romane, può studiare con profitto le colonne onorarie e gli archi di trionfo e può vedere varie statue di imperatori e capitani nelle collezioni di Roma, Napoli, Firenze.

Io ho disegnato una grandiosa corazza (figura 48) da una statua di Germanico (?) nel Museo del Laterano, ove si vedono due altre statue dello stesso Germanico (?) somiglianti nel gesto la famosa statua di Augusto nel Braccio Nuovo del Vaticano; e questa statua s'impone ogni volta il discorso si volga alla scultura latina, e s' impone ora perchè reca una somma di fatti luminosi al nostro argomento. Chè molti sanno che la bellezza della statua d' Augusto, trovata nella villa di Livia ad Gallinas sulla via Flaminia, è fatta risaltare da una corazza riccamente ornata, un capolavoro di scultura, la copia forse d'una

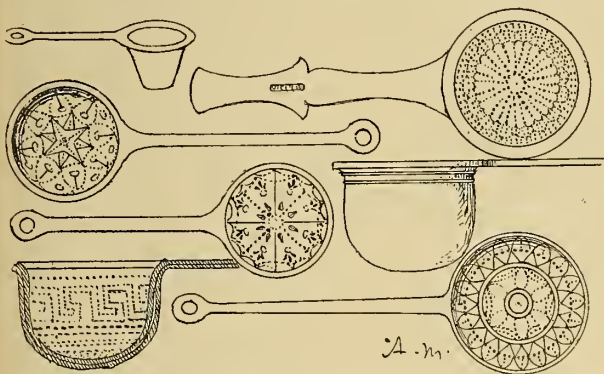



Fig. 43. — *Napoli:* Truc e trulle bronzee, nel Museo Nazionale.

corazza metallica. Composta di varie figure alludenti alla vita del nostro imperatore in generale ed in particolare agli avvenimenti più brillanti del suo governo, la corazza venne studiata molte volte da autori italiani e forestieri (1).

Essa era lumeggiata coi colori, come la statua,

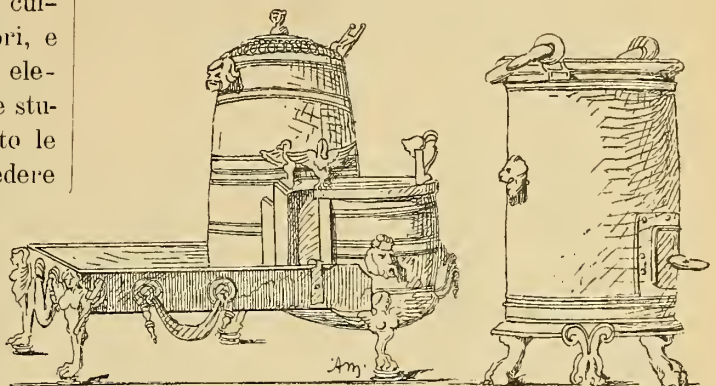



Fig. 42. — *Napoli:* Fornello bronzeo di Stabia, nel Museo Nazionale (l'altro è di ferro e rame).

tantochè in vari punti la statua stessa conserva le traccie della primitiva policromia, la qualcosa fa apparire viepiù uno splendore di bellezza questa opera che vuolsi, autorevolmente, essere stata ispirata da un' arte anteriore, probabilmente la ellenistica. Lo scultore sarebbe stato quindi un imitatore d'un'opera o d'opere molto stimate ai suoi tempi (2). A parte le mie riserve su quest' opinione, la quale umilia un'artista valoroso, sta che qui siamo al cospetto di una scultura nobilissima, e la corazza di Augusto è l' esempio più elevato sul presente argomento (3).

Fig. 44. — Tipi di cucchiai bronzei.

La nostra statua nel complesso e nel particolare della corazza, richiama un'altra statua del Museo

(1) Artisticamente lo scudo d' Achille, ossia la descrizione fatta da Omero di questo scudo, occupa uno dei primi posti nella storia antica (Il XVIII 478-608). La descrizione è inspirata da cose reali soleggiata e amplificata dal genio d'Omero, il quale non presenta lo scudo d' Achille come opera umana, ma come prodotto della divina arte di Efesto (Vulcano); difatti la descrizione trascende i limiti dell'arte figurata, avvivandosi coll'espressione del movimento e de' suoni. Tuttavia ci fu chi si provò a disegnare lo scudo sbocciato dal genio d'Omero, scudo che eccitò l' ammirazione di quanti ne scrissero. V. Murray, *History of greek sculpture* 1880. Cfr. con questo disegno quello del Quatrèmere de Quincy nell'opera *Jupiter Olympien*, 1814 e v. Brunn, in *Rheinisches Museum*, 1847, p. 321.

(1) *Monum. dell'Ist.*, VI, VII, vol. 84, in cfr. con *Ann.* 1863, p. 432 e seg. Brunn u. Bruckmann, *Denkmàler gr. u. röm. Sculptur*, n. 225. Helbig. *Musée d'Arch. cl.* vol. I. p. 5 e seg.

(2) Osservò l'Helbig in *Musée d'Arch. cl.* vol. I, pag. 7. « Il ritratto d'un re o di un generale è composto uguale (cioè alla statua d'Augusto) sopra un cammeo ellenistico e lo stesso tipo ha la figura d'un guerriero rappresentato su un basso rilievo trovato a Clitorio nell'Arcadia, appartenente alla fine del secondo o al principio del primo secolo av. G. C. ».

(3) Uno studio sopra la forma delle armi romane oltre che sui celebri bassorilievi di Roma, può farsi a Pompei su un sepolcro, *sepulcrum gentis Ceiae*, sul quale sono scolpiti, collo stucco, vari trofei e vari soldati armati; e si può fare, specie sugli elmi, in un bel bassorilievo rappresentante una pugna gladiatoria ed una venazione, ornamento di un sepolcro nella strada diretta a Stabia. Venne riprodotto in piccolo dal Fiorelli, in op. cit., p. 401. Indico anche due magnifici trofei d'armi che si conservano nella Villa Albani a Roma, i quali contengono, benissimo aggruppati, degli oggetti barbari e romani.

Laterano; una statua di personaggio sconosciuto « corazzato », nell'identica azione della statua della Villa ad Gallinas, opera egregia che offre un nuovo modello di corazza più semplice di quella che orna la statua d'Augusto, e più vicina al genere della corazza di Germanico (?), la quale, come questa, verisimilmente fu copiata da opere metalliche.

Fig. 45. — *Parigi:* Armamentario di un chirurgo del III sec. dopo C.

Esistono, soprattutto nei Musei romani, alcune altre statue ornate di corazze. Cito, nel Museo Chiaramonti al Vaticano, una statua colla testa d'Antonino il Pio che non era della statua, e quest' opera trovata ai primi del secolo XVIII nella Villa Medici, vuolsi che appartenesse alla famosa Villa d'Adriano vicino a Tivoli; e cito un'altra simile statua, con testa posticcia, quella di Clodio Albino ed una corazza con un Palladio fra due Vittorie, opera appartenente allo stile della seconda metà del secolo I dopo C., trovata a Castronuovo presso Civitavecchia, luogo d'origine di un'altra statua colla testa di Lucio Vero che cito pure per la corazza leggiadramente composta ed eseguita: in alto una Gorgone, nel mezzo una Vittoria con una palma ed un corno d' abbondanza, ai lati un trofeo, e in basso la immagine d' una donna sdraiata con delle frutta, simbolo della Terra; e cito una statua nella Villa Albani creduta dal Clarac l'effigie di Claudio, pregevole soprattutto per la corazza che contiene intorno ad un bruciaprofumi, due Vittorie abbracciate e, sotto, le personificazioni della Terra e del Mare che sono due figure con attributi, i quali spiegano il vero essere della nostra composizione, opera della seconda metà del secolo I di C. (1).

Veniamo ai modelli reali e esistenti. I Romani incrostarono meravigliosamente corazze, scudi, elmi, e l'antica corazza romana, *lorica*, aveva già la sua guarnizione di metallo; ma da questa alla corazza a squame, *lorica squamata*, la diversità di bellezza è marcatissima.

Il nostro studio deve quasi limitarsi alle armi gladiatorie, e queste nel Museo di Napoli costituiscono un assieme interessantissimo (2): la serie delle galee, nome generico col quale i Romani designavano ogni sorta di elmi, emerge per qualità e quantità; ed io, dagli elmi più semplici, per progressione decorativa mi sono spinto ai più ricchi come qui si vedono, lieto che le mie parole siano sostenute da modelli ragguardevoli (fig. 48 e 49). Avrei voluto aggiungere uno scudo circolare di bronzo, *parma*, ornato di una Gorgone d' argento circondata da ghirlande d'olivo, ma dovetti limitare la scelta, ed al luogo di tale scudo, il lettore qui troverà un superbo gambale (fig. 50), un'*ocrea*, ossia pezzo d'armatura difensiva per cuoprir la tibia dalla noce del piede fino al ginocchio.

I gambali, per quanto spesso di bronzo, erano fatti di diversi metalli, con piccole piastre sovente in bronzo o stagno curve, sottili, pieghevoli, foderati di cuoio e modellati sulla forma e sulle dimensioni della gamba; nè di rado erano ornati di bassorilievi come il gambale che io pubblico e vari che si veggono nel Museo di Napoli. Se ne fa risalire l'origine al di là di Omero, certo i Greci possederono dei gambali nobilmente ornati; onde gli Achei, in Omero, sono

(1) Lo Zoega (op. cit.), ne fece oggetto di particolare considerazione, II, III. Una bella corazza veda nella statua di Tito al Louvre. Müller-Wieseler, *Denkmäler* tav. 366. Per una collezione di corazze v. Clarac, *Musée de Sculpture*, III, tav. 355 e 366.

(2) Fiorelli, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1865 *Armi antiche.*

sempre detti εὔνημιδες. Vuolsi inoltre che gli antichi gambali non avessero coreggie al polpaccio e aderissero alla gamba essendo elastici » (1); i gambali senza coreggie sono tuttavia meno comuni di quelli con campanelle e fibbie.

Allato del mio disegno di gambale metto, il disegno di un pettorale bronzeo destinato alla bardatura d'un cavallo (fig. 51): cimelio del Museo di Brescia, avanzo d' una bardatura signorile.

Si conservano dei pettorali in altri Musei, però non tutti storiati come il presente; ed a Brescia ne fu trovato un altro, cui il tempo logorò le figure. Forse appartennero ai cavalli attaccati ad un di quei carri che stavano sulla cima degli archi di trionfo, e la composizione del pettorale da me disegnato è animatissima. Ivi fanti e cavalli s'incontrano, i soccombenti sono barbari ben designati dal loro costume, e il duce romano che domina la composizione ed eccita i suoi contro i nemici, ha lo spirito, l'ardore che gli conviene. Taluno volle ritrovare in questo personaggio la effige di Vespasiano, autore e donatore del famoso tempio di Brescia d' onde venne il bronzo, altri Tito suo figliuolo (2); ma l'una e l' altra cosa volge al dubbio e a noi non resta che onorare questo cimelio, non intiero, cioè mancante di figure, la qual cosa si deduce dai fori destinati ad assicurare le figure stesse.

Fig. 46. — *Napoli:* Bilancie, stadere e misure; oggetti bronzei di Pompei ed Ercolano, nel Museo Nazionale. (Fotografia Brogi, Firenze).

Tutta l' antichità pose molto studio nelle bardature dei cavalli, (dei riporti in bronzo trovati a Ercolano, alcuni dei quali con traccie d'argentatura, appartenenti a bardature di cavalli veggonsi nel Museo di Cluny, dal 1856, dono di Cerveau-Léal); e l'uso delle *phalerae* ossia piastre cesellate e tonde di metallo, comunemente bronzo, rivestirono pettorali, sonagliere e simili. I Romani estesero l' uso di tali piastre; e le *phalerae* dettero luogo a una fabbricazione artistica di piastre tonde, le quali si concedevano a Roma come oggi si offrono le medaglie.

Non ho parlato di spade, stili, pugnali di ferro o bronzo che si trovano raccolti nei Musei, per la conoscenza dei quali possono servire ancora le statue. Ricordo, a questo proposito, il Museo di Napoli ove si trovano anche dei corni e delle trombe bronzee di origine pompeianea (1), alcune appartenenti agli ultimi scavi. Mi riferisco ad un

(1) Gelli, *Guida del Raccoglitore e dell'Amatore di Armi antiche*, Milano 1900 p. 76. È un lavoro in gran parte scritto dall'Angelucci. In queste armi gladiatorie si notano talora degli ornati fatti a puntini.

(2) *Museo Bresciano illustrato*, Brescia, 1838, vol. I, p. 198, senza data ma vecchio.

(1) Ad es. ai n. 1277, 1286. Di armi, come cinturoni veramente curiosi decorati artisticamente e di spade e di pugnali eleganti con fodero di còmplicato lavoro e con brandelli di stoffa attaccati, offre modelli il Museo Civico Alfedenate in Alfedena (Sannio). Si tratta di oggetti appartenenti ai primitivi abitanti di Alfedena; e poichè sono poco conosciuti, li ricordo qui.

certo numero di trombe scoperte nell' anfiteatro di Pompei accanto a delle coppe, ciò che fa supporre essere stati sorpresi, i gladiatori, dalla eruzione e fa pensare che essi fuggirono tutto abbandonando.

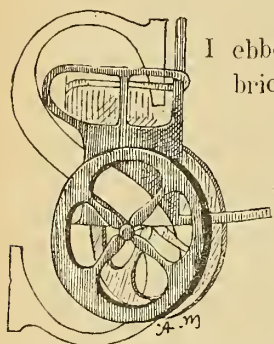



Fig. 47. — *Roma:* Carro greco in una scultura romana, nel Palazzo dei Conservatori.

I ebbero non un unico nome i fabbricanti ed i veicoli.

Il bronzo contribuì ad ornare i veicoli romani così parlo, in questo luogo, delle specie principali concernenti l' argomento delle carrozze.

I *redarii*, fabbricanti di carrozze e in genere di veicoli come gli *essedarii*, fabbricanti o conduttori dell'*essedum*, nome che i Romani attribuivano a un carro a due ruote, adoperato negli usi ordinari della vita, debbono essere stati molto attivi dal secolo III o più dal secolo IV in avanti; chè prima i carri si adoperavano soltanto alle cerimonie del culto e alle solennità officiali; solo Metello, a quanto oggi consta, diventato cieco nell'incendio del tempio di Vesta (241 a C.), fu autorizzato a recarsi in Senato sul carro; e se alcune dame si servirono del carro, ciò avvenne in occasione di uffici religiosi o di solennità ufficiali (1). Col tempo la restrizione fu abrogata, e tutti ebbero piena facoltà di andar nelle vie di Roma sui carri o sulle vetture da viaggio, e le vie divennero allora eccessivamente rumorose onde una legge, la *lex Julia municipalis* (45 a. C.), intese a reprimere gli abusi escludendo i carri durante il giorno dalle vie dell' Eterna Città.

L'antichità illustra la storia dei carri col nome di guidatori celebri, come Automedonte, cocchiere d'Achille, onde Virgilio nel duodecimo dell'*Eneide* disse:

Una ingens Periphas, et equorum agitator Achillis
Armiger Automedon.

E Fetonte figliuol del sole cocchiere di Febo, Naubolo cocchiere di Laio re di Tebe, Aruphito e Telchio di Castore e Polluce; inoltre la bellezza dei carri è accresciuta dai vari animali che i poeti antichi ad essi carri assegnarono: come le tigri al carro di Bacco, i cigni a quello di Venere, i cervi a quello di Diana, i leoni a quello di Cibele, i cavalli a quello di Nettuno, le balene a quello d'Oceano, i serpenti a quello di Saturno.

Torniamo alla vita.

I carri o veicoli erano a due o quattro ruote, da solennità, da viaggio e da trasporto; non si può parlare di un tipo fisso, perchè nei particolari soprattutto i carri variavano molto.

Il *pilentum* era il carro di gala, di cerimonie, di solennità destinato alle dame romane recantisi ai sacrifici e ai giuochi: era a due o a quattro ruote, spesso a quattro, decorato da colonne, bassorilievi e festoni; e aveva qualche analogia colla *tensa* o *thensa*, carro destinato a portare in processione le imagini degli dèi. A due ruote era, più sovente, il *carpentum*, carro usuale delle dame, ma anch' esso ricco come vien mostrato dalle monete. Il *carpentum* era quindi un veicolo da viaggio, ed il viaggio in simile vettura era permesso solo agli astri maggiori dell'Impero latino.

Gli astri minori si servivano della *carruca* e della *reda*, veicoli introdotti a Roma sotto l' Impero a quanto sembra, di gran prezzo con sculture in bronzo o avorio. Osserva il Rich, che Svetonio e Marziale chiamano lo stesso veicolo *carruca* o *reda*, e dalla voce latina *carruga* derivò la voce nostra *carrozza* e la francese *carrosse.*

La *carruca* aveva quattro ruote, le due davanti basse, le due di dietro alte, la cassa nella forma di quella della biga pubblicata qui sotto ed i cavalli attaccati dalla parte bassa e aperta come le attuali carrozze o come si vede in una *carruca* riprodotta dal Rich. Nel secolo III l'uso delle *carrucae*, coll' autorizzazione data dallo Stato ai funzionari e ai senatori di servirsi di veicoli, cominciò a farsi comune e si fece più ancora quando la facoltà si estese di più; allora, verisimilmente, la fabbricazione delle *carrucae* sarà scesa di qualche scalino per essere più alla portata del pubblico; il quale, però, aveva a disposizione un veicolo a due ruote semplice, l'*esseda* o *essedum*. Quanto alla *reda* o *rheda*, parrebbe che vi fosse una distinzione e sarebbe consistita in ciò che la *reda* era un carro di lusso a quattro ruote, più grande della *carruca*. Almeno il Ginzrot, con una ricostruzione da lui proposta, lo fa supporre (1).

Restano i carri o veicoli da trasporto, *plaustrum*,

(1) I libri principali da consultare sono: Scheffer *De Re vehiculari veterum*, Francoforte 1671 e Ginzrot, *Die Wagen u. Fuhrwerke d. Gr. u. Röm.*, Monaco 1872. V. anche il Rich, il Saglio, il Marquardt.

(1) *Dict.* voce *Carruca* o *Carrucha.* A proposito di carri gioverà ricordare la memorabile scoperta fatta anni sono (1886) nella necropoli di Vetulonia (Grosseto), consistente in un carro, in morsi e altri oggetti per cavalli e altre cose di bronzo e d'argento assai bizzarre.

a due o quattro ruote quasi sempre piene anzichè a raggi, tirati da buoi, cavalli o muli destinati ai lavori di campagna; il *carrus*, carretto a due ruote dei militari; e l'*arcera*, carro coperto in forma di *arca*, da trasporto di malati (1).

In quest'ultima specie di veicoli l'arte aveva poco da fare, essa abbelliva il *pilentum*, il *carpentum* e gli altri veicoli indicati che sono i principali.

Non ho citato le *bigae*; — questa voce designa la coppia di cavalli attaccati a un veicolo non il veicolo: *Hector raptus bigis* dice Virgilio e, per estensione, in tempi posteriori ad Augusto, la voce servì a designare il carro; — ciò da *bis* e *jugum* giogo de' buoi o altri animali, quasi *bĭiuga*; anzi, la voce *biga* indica proprio una specie di giogo, o sbarra trasversale, che gli antichi mettevano sopra la groppa dei cavalli ad unirli, come si vede in una pittura di Pompei; onde l'uso della voce *biga*, che equivale a carro tirato da due cavalli.

Fig. 48. — *Roma:* Corazza marmorea della statua di Germanico (?), nel Museo del Laterano. (Fotografia Moscioni, Roma).

Nel Museo Nuovo nel Palazzo dei Conservatori a Roma, fra i bronzi, vedesi esposta la decorazione bronzea d'una tensa con bassorilievi tolti, in gran parte, dal mito d'Achille, intrecciati ad alcune scene bacchiche; ma essa fu parecchio restaurata essendo stata scoperta a pezzi (2) e nel Vaticano una celebre *biga* marmorea emerge qual modello d'arte decorativa. Più opportuna però è quivi la indicazione d'una quadriga nel Museo di Napoli, quadriga Neroniana, trovata presso il teatro d' Ercolano nel 1739 ed esposta fra i bronzi sopra un piedestallo moderno, sul quale si leggono queste righe: *Ex quadriga aenea splendidissima cum suis jugalibus comminuta aedis sipata superstes, ecce ego unus recto nonnisi regia cura repositis apte sexcentis in quae Vesuvius me Absyrti instar discerpserat membris*, — righe che ne narrano la istoria e suonano così: « Di questa splendida quadriga di bronzo, coi suoi cavalli ridotti in frammenti non resta che me (un sol cavallo cioè l'unico restato dei quattro). Io debbo tal fortuna alle cure d'un re, che fece riunire con amore i seicento pezzi nei quali, come i membri di Absirto, il Vesuvio m' aveva spezzato ».

Senza ripetere che i marmi possono essere un util fonte d'informazione per cose metalliche, pubblico la biga vaticana (fig. 53), carro, probabilmente ex voto, ricco di ornamenti allusivi a Cerere e d'un motivo di foglie ammirabile per chiara e bella esecuzione. Il carro del Vaticano sta lungi dall'essere quello che era in origine; alcune parti furono restaurate, altre sono moderne e, attaccato a due cavalli, non bisogna prender questi per antichi: il sinistro è tutto nuovo, il destro, in parte antico, ma non apparteneva a questo carro, il quale servì persino da sedia episcopale nella basilica di S. Marco. Nè va nudo d'ornamenti all' interno; anzi, ivi la scultura mise un tronco di

(1) Ginzrot, op. cit., tav. 19.

(2) Il mio *Ornamento nell'Architettura* contiene l'esempio d'una tensa copiata da una medaglia di Nerva (96-98), vol. I, fig. 196 *a*.

legno artificiosamente tagliato e ornato di perle, una striscia di stoffa e due rami di lauro; tronco simbolico che richiama il pensiero sopra il culto degli alberi nell' epoca ellenistica.

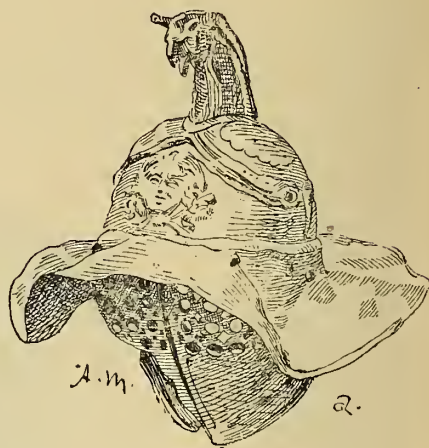
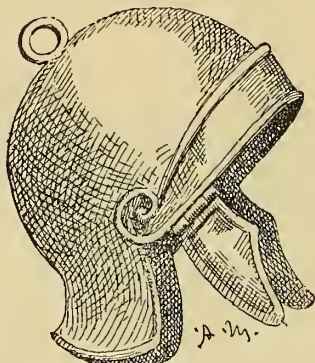
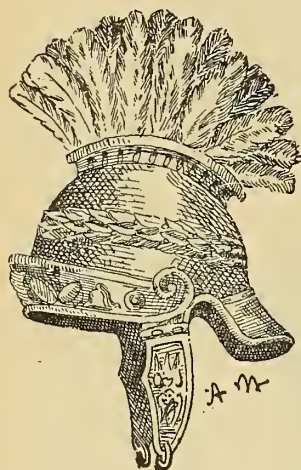



Fig. 49. — *Napoli*: Galee bronzee, nel Museo Nazionale.

Nel carro furono restaurate le due estremità inferiori di dietro, e le parti dell' orlo superiore che non fanno corpo col resto; e il restauratore moderno rifece la sala, i raggi, il timone e il plinto di tutto l' attacco.

Pubblico un carro semplice, leggiero, molto elegante, e lo tolgo da una scultura del Palazzo dei Conservatori, che rappresenta la statua di un auriga (fig. 47); copia romana eseguita mediocremente da un originale greco in bronzo della metà del secolo V, trovata nel 1874 sull'Esquilino presso S. Eusebio (1).

Fig. 50. — *Napoli*: Galee bronzee d' Ercolano, nel Museo Nazionale.

Questo carro, ed altri carri appartenenti all' epoca classica, è molto piccolo rispetto alla figura umana: e chi voglia confermare tale impressione guardi le pitture dei vasi. La pittura vascolare è ricca di soggetti rappresentanti dèi, eroi o semplici mortali sul carro o in atto di salirvi; io stesso ne detti vari esempî in un lavoro anteriore (1); e dovunque si osserva l' estrema picciolezza del carro, rispetto a quegli che lo conduce. La qual cosa si vede pure nell' arte etrusca; — basti, esempio concludente, lo spettacolo d'una corsa in un fregio che orna la tomba Casuccini a Chiusi, nel quale i carri sono di una picciolezza e leggierezza imprevedibile: neanche la metà dell' altezza d' una

(1] Un auriga bronzeo fu scoperto in questi ultimi anni presso il famoso santuario di Delfo, opera della stessa epoca circa, di capitale importanza nella storia dell' arte, e ricordo del popolo di statue bronzee ornanti il tempio di Delfo, saccheggiato da Nerone che ve ne tolse 500 preceduto da altri saccheggiatori; onde è certo che la cinta sacra di Delfo, era un museo di statue bronzee, tanto che sotto Vespasiano ve ne erano ancora, vuolsi, circa 3000. Alcune furono rubate dagli imperatori bizantini per decorare la nuova capitale dell' impero e alcune furono fuse.

(1) *Ornam. nell'Arch.*, vol. I, figg. 137, 143, 144, 146, 148. Un bel carro a due ruote, specie di biga con la raffigurazione delle Grazie sul davanti e altre scene romane e il timone ornato all' estremità da una testa d'Ariete, fu scavato nel 1902 presso la casa colonica d'un Vannozzi, nei dintorni di Perugia. Questo carro io non vidi, e fu venduto alla chetichella con altri oggetti scavati, fra cui un tripode bronzeo di pregio artistico, dicesi, non indifferente.

persona e cioè meno che un metro comprese le ruote.

L'uso dei carri di piccole dimensioni risale a tempi remoti: e fra i primi prodotti della ceramica greca, quando ancora vigoreggiava la decorazione geometrica, si vedono dei fregi con cavalli attaccati a carri sì piccoli, che sembrano impossibili. Sfogliando gli Atlanti dei *Monumenti Inediti*, vedesi un vaso arcaico di stile geometrico, il quale può venir citato molto opportunamente da me, a dimostrare l'origine lontana del genere di carri simile a quello qui disegnato (1).

Avanti che i carri fossero ammessi nell'uso comune, si adopravano a Roma le lettighe o la lettiga, *lectica*; mobile di lusso, specie di letto, portato a mano, senza ruote, da due o più schiavi; e le lettighe si trovavano come oggi le carrozze pubbliche sulle piazze. Perciò esistevano le lettighe pubbliche, e private; le private erano portate da uomini della classe povera, da schiavi, e in lettiga si stava comodi, sdraiati su materasso di piume; tanto vero, sul primo la lettiga si considerò un oggetto effemminato, e il suo uso si limitò alle donne. A Roma nella sala ottagona del Palazzo dei Conservatori, se ne vede un modello metallico trovato nel 1874 all'Esquilino, un modello ideato artisticamente. De' sileni sostengono un picciol tetto e alcune incrostazioni d'argento abbelliscono questo mobile, i cui bracci finiscono a testa di satiro (2).

Le lettighe erano coperte sempre dal tetto e non sempre erano aperte o ornate di tende da alzare ed abbassare; certe erano chiuse e le pareti lignee o metalliche, avevano delle finestre da aprire e chiudere.

Come le carrozze e le lettighe, così le navi erano arricchite di bronzi ed intagli.

I Romani possedettero vari generi di navi e secondo il Budeo chiamarono *parones* i brigantini e le « fregattine », nota il Garzoni, (3) erano chiamate, testimone Cesare ne' suoi *Commentari*, *catascopia* e secondo Cecilio *profumiae* e secondo Sallustio *lenuculi*: le « pescarezze » erano dette, sull'autorità di Plauto, *horiae*; i « burchielletti », secondo Plinio trovati dai Cirenensi, erano dette *lebi*, le zattere *rades*, la barca grossa *phaselus* o *faselus*, la nave grande *circerus*.

Qui vengono in mente le grandi navi immerse nel lago di Nemi intorno al ricupero delle quali, molti si affaticarono da Leon Battista Alberti ai nostri ingegneri. Si tratterebbe non di una, ma di almeno due navi del tempo di Tiberio, sulle quali, a stare ad una tradizione orale mantenuta negli abitanti i paesi del lago, s'ergevano case e giardini pensili. I ricercatori, difatti, nel fondo del lago, avrebbero veduto statue, colonne e travi di metallo, ed il Nibby che aveva assistito ad uno dei tanti tentativi sul ricupero delle navi, e aveva studiato alcuni frammenti venuti in luce, ritenne che questi appartenessero ad una costruzione non di Tiberio, nè di Traiano, nè di Caligola, ma fatta fare da Giulio Cesare; — ad una costruzione dico dall'aspetto di palazzo e non di nave. Intanto nel 1895 e 1896, in occasione di nuovi tentativi, un palombaro nelle acque di Nemi ritrovò alcuni oggetti di bronzo e proseguendo le estrazioni, vennero fuori altri bronzi e legni scolpiti con teste di leone o di lupo con anelli in bocca, e frammenti di smalto a più colori e lastrine di porfido, di serpentino e granito.

Fig. 51. — *Napoli: Ocrea* o gambale bronzeo, nel Museo Nazionale (Fotografia Brogi, Firenze).

(1) Vol. IX, tav. 39 e 40.

(2) *Bull. della Commiss. Arch. Municipale*, 1881. Tav. XV-XVIII. p. 214-44.

(3) La *Piazza Universale* Venezia 1856, p. 881.

Il fatto eccitò allora la curiosità degli studiosi e del pubblico; molti da Roma si recarono a Nemi; gli scritti dei moderni si unirono a quelli degli antichi sulle navi del lago nemorense intorno alle quali, dopo i lavori del 1896, poco si fece a motivo dei mezzi scarsi per questi lavori archeologici. Comunque sia, dal lato archeologico il ricupero delle navi tiberiane sarebbe un bel fatto, avuto riguardo soprattutto alla povertà di notizie concernenti le navi romane (1).

Stagno, Piombo e Rame (2).

Lo stagno era noto agli antichi, e si può dividerne la storia in due grandi fasi: la prima, corrispondente all' epoca in cui lo stagno formava un commercio asiatico e la seconda, quella in cui lo stagno importato dalla Gran Brettagna per mezzo dei Fenici, trovavasi in tutti i principali mercati del mondo.

Una particolarità poco conosciuta ed essenziale dello stagno, è quella di essere sanissimo e adattato quindi ai servizi per tavola al luogo dell'argento. Ai Romani non deve esser sfuggita tale particolarità poichè, allato dell'argenteria, a Roma si adoperò il vasellame di stagno, per le tavole dei triclini; i Romani, inoltre, collo stagno eseguirono delle composizioni decorative ed eseguirono persino delle statue di piombo, che si vedono in qualche Museo (1), come ne eseguirono di rame.

Il Garzoni scrive (2): « E tanto nel rame, e nel legno, e nell'auorio, e nell'argento furon gloriosi i Statuarij, o Scultori, quanto nel marmo; come Charete Lindo che fece di rame il Colosso memorabile di Rhodi, di settanta cubiti d'altezza, e Zenodoro che fece quello del Sole di quattrocēto piedi all' Imperatore Nerone, et quel che fece la statua d'argento

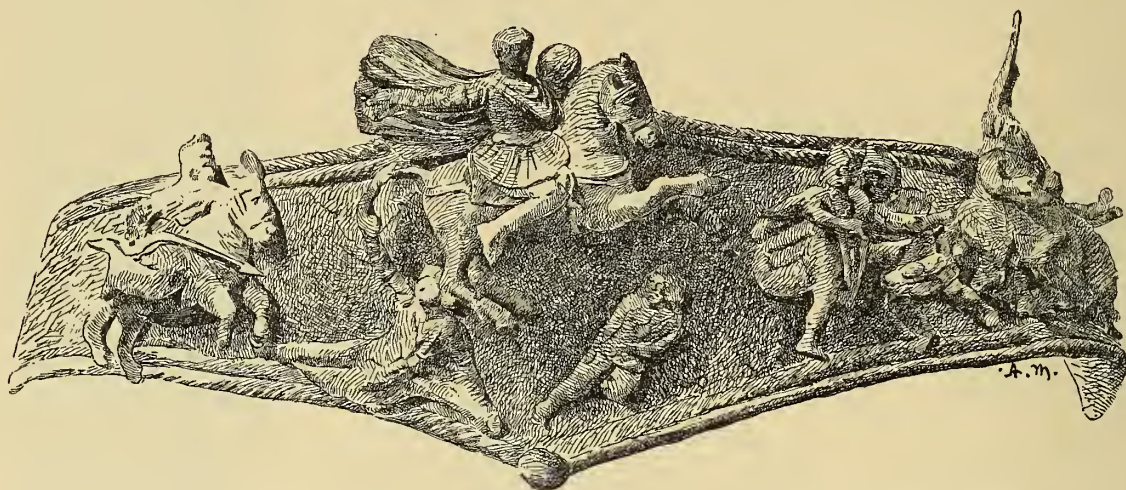



Fig. 52. — *Brescia*: Pettorale bronzeo da cavallo, nel Museo Civico (Fotografia Alinari, Firenze).

---

(1) Chi ama di conoscere le vicende delle navi nemorensi, dei tentativi dell'Alberti e degli altri (il Demarchi, il Fusconi, ecc., non che degli studi governativi del 1895-96 effettuati col sussidio di operai dell'arsenale di Marina di Napoli) legga le interessanti pubblicazioni del Malfatti, ingegnere del Genio Navale alla cui direzione furono affidati i lavori che ho sopra indicato. Il M. proponeva di mettere in secco le navi mediante l'abbassamento del livello del lago; l'idea del sollevamento dovette abbandonarsi poichè dopo quasi duemila anni di sommersione, il legno non conserva la resistenza ad un simile lavoro Veda anche la relazione Bernabei presentata al Ministero della P. I., e poi resa pubblica coi tipi dei Lincei (il B. intese a determinare l'età delle navi: dal 37 al 141 dell'era volgare). I frammenti studiati dal Nibby avrebbero appartenuto effettivamente a un edificio, cioè ad una villa nominata da Svetonio con giardini, fontane, ecc. Sulle navi romane del lago di Nemi v. inoltre lo studio che E. Giuria pubblicò nel fas. del 1.° giugno (1901) della *Rass. Nazionale* di Firenze e ripubblicò in opuscolo (1902). Questi fece un progetto per l'estrazione delle due navi, è una società si dovrebbe formare per metterlo in atto. Il G. prevede una spesa di L. 270.000, compreso il costo di un edificio per un Museo Nemorense.

Il G. stesso, che si occùpa indefessamente alla questione delle navi nel lago di Nemi, ha iniziato (1903) persino un periodico che dal titole suo *Le Navi del Lago di Nemi* si capisce tosto il suo fine.

(2) Bapst. L'*Orfèvrerie d'Etain dans l'Antiquité* in *Revue Archèologique*, 1882, p. 9, e seg. tratta dell'oreficeria anteriore all'epoca romana, però. Dello stesso: *Les mètaux dans l'antiquitè et au moyen âge: L'ètain, èxplotation, ètamage. L'orfèvrerie d'ètain en Grèce et à Rome. La poterie d'ètain. Application diverses de ce mètal.* Con 11 tavole, Parigi, 188[illegible].

(1) Non esiste Museo cospicuo d'Europa che non possegga de' piombi antichi romani i quali sono di forme e tipi differenti; non consta che essi, nummi o medaglie che siano, abbiano mai avuto valore e corso di moneta. Il Ficoroni nella sua opera sui *Piombi antichi* lo nega; e l'Eckel nella sua *Doctrina Nummarum Veterum*, Vienna 1792, cap. VI, p. 19, sembra essere della medesima opinione, e pare che voglia attribuire, a cotesto piombo, qualche uso o corso di moneta, ma uso e corso fraudolento; intanto è certo che ne esiste un gran numero senza indicare quelli fra di essi i quali, rivestiti d'argento, dovrebbero essere stimati moneta falsificata. Sembra dunque ragionevole che esclusi i nummi argentei, tutti gli altri siano stati battuti e coniati ad usi diversi per lasciar memoria e documenti d'un qualche fatto od avvenimento memorabile oppure per autenticazione, al pari di suggelli, atti e diplomi da tramandare alla posterità in modo che facessero l'officio di medaglie commemorative o di marche, anziché di moneta corrente.

(2) Op. cit., p. 695.

di Farnace Re di Ponto, che, nel trionfo di Pompeo Magno, fu trasportata in Roma; et altri infiniti, che da Plinio, nel suo trigesimo quarto libro, in ogni materia eccellenti nominati sono ».

Argento e Oro.

L'oreficeria, in ogni tempo, fu una delle arti industriali fra le più coltivate ed interessò artisti insigni come Fidia, autore di statue criselefantine, Teodoro di Samo, scultore, architetto e orefice, Calamide, esecutore di vasi d' argento, esistenti a Roma ne' tempi di Nerone, Lisippo, orefice nella sua gioventù come i maggiori artisti del Rinascimento; perciò l'oreficeria fu molto pregiata a Roma, e sono innumerevoli le attestazioni in favore della nostra arte i cui cultori, gli orefici, ottennero persino la esenzione dalle imposte individuali, imperando Costantino. Anteriormente però Roma aveva ricevuto le proprie leggi suntuarie, ed ai tempi della guerra di Pirro (280-75 a. C.) non era cosa lodevole il possedere degli oggetti preziosi; un'eccessiva e gretta limitazione s'imponevano, ad ogni modo, le persone accostumate, e Cornelio Rufino che volle trasgredire questi principî, fu escluso dal Senato. Venne indi la legge Oppia (215 a. C.), che durò solo vent'anni, e sfata l'idea che Roma fosse tutta inebriata di splendori. Già all'epoca di Catone (45-96 a. C.) le pompe asiatiche avevano occupato il posto della prisca semplicità, ma i tempi della forte repubblica non si possono confrontare a quelli del debole Impero. I costumi femminili, le mode, l' abbigliamento delle donne, ebbero un' importanza capitale nei lussi romani. Livio adopera un' espressione, *mundus muliebris*, la quale designa l' ornamento e l'acconciatura delle donne, cioè il complesso degli oggetti che costituiscono l' eleganza muliebre (1); altrove nel Digesto (2) è fatta una distinzione fra *mundus muliebris* e *ornamenta muliebria* o mondo muliebre quello si considerava tuttociò che serviva alla donna per farsi più monda e ad esso appartenevano gli oggetti che tale la riducevano: vasi da lavarsi, vasca da bagno, cesta della biancheria, suppellettili d'argento per bagno, e gli *ornamenta muliebria* indicavano i vari ornamenti del corpo diversi da quelli che concernevano la nettezza e l' igiene della persona (3).

Fig. 53. — *Roma*: Biga marmorea del Vaticano nel Museo Vaticano, sala della Biga (Fotografia Alinari, Firenze).

(1) L. XXIV, I.
(2) L. XXXIV, Vol. II, § 25.
(3) Tito s'interessò del *mundus muliebris* e di una dimostrazione che fecero le donne assembrate, cioè le matrone romane, ostile al partito dei puritani, rappresentato dal console Marco Porcio Catone il

Il lavoro artistico degli ori e degli argenti, a Roma, ebbe più alimento nell'epoca imperiale che in quella repubblicana, e la stranezza col lusso produssero le esagerazioni di Trimalcione, che fe' cuocere il pesce, testimonia Petronio, in un fornello d'argento (1), e produssero le esagerazioni di Lollia Paulina, moglie di Caligola, la quale portava addosso, testimone Plinio, fra smeraldi e perle, una ricchezza calcolata quaranta milioni di sesterzi, pari a undici milioni di lire (2). Nè i nostri padri antichi si limitarono agli argenti delle proprie case od agli ori e gemme delle proprie persone.

Una testa colossale di dèa (Venere?), nella terza sala del Museo Buoncompagni a Roma, testa d'una statua acrolite del secolo V ed opera greca originale, ha gli orecchi ed il collo forati per le buccole e la collana; ed io consiglio allo studioso la lettura de' due inventari trovati nella Spagna, interpretati dall'Hübner, il primo concernente una Iside d'argento, il secondo una Postumia Aciliana Baxo di bronzo (3).

Comunque il lusso dei gioielli non fu esclusivo ai Greci e ai Romani, lo ebbero altissimo gli Etruschi, gli Assiri, gli Egizi; e per avere un'idea del grado cui esso si spinse in Egitto, bisogna vedere i gioielli della regina Aah-hotep nel Museo di Bulak (1), o quelli scoperti nella tomba di Kha-em-uas, figlio di Ramsete II nel Museo del Louvre (2). Persino gli uomini a Roma furono sensibili a cotal lusso. Si asserisce che Annibale e Giugurta portarono le buccole, Nerone teneva al braccio destro un armilla d'oro; e va distinto ciò che è costume nazionale da ciò che forma la ricercatezza e la vanità individuale; — vizi orribilmente bollati dai «gravi Romani».

Il lavoro dei metalli preziosi toccò a Roma la sommità nell'epoca degli Antonini, ma la ricchezza cercò in ogni tempo di primeggiare l'arte: braccialetti d'enorme peso d'oro; collane con grossi zaffiri, smeraldi, ametiste, onici; anelli con agate e vetri intagliati e intagli sul metallo od inscrizioni; anelli di ferro, bronzo, argento rivestiti con lamine d'oro; monete imperiali, legate in monili sontuosi; gravi corone; pesanti diademi; gemme

Fig. 54. — *Parigi*: Fiala rappresentante la città d'Alessandria nel tesoro d'argenteria scoperto a Boscoreale, Museo del Louvre.

Censore; ed è bello leggere queste pagine dettate con grande vivacità di locuzione (XXXIV, 1).

(1) *Sat.* 35, 6. Trimalcione era un uomo che dalla condizione di schiavo, per una serie di avvenimenti fortunati, era salito a grande ricchezza, ma non avendo che alterigia e superbia, volse il suo denaro ad onorare la volgarità e la bassezza dei costumi. È rimasto celebre, nella storia, un banchetto da lui dato e descritto da Petronio nel suo *Satyricon*.

(2) *Hist. Nat.*, IX. 117.

(3) *Ornamenta muliebria* in *Hermes*, I, 1866, p. 345-60. Il Marquardt trae dall'H. varie indicazioni che si leggono in Op. e vol. cit., p. 360-61.

(1) Furono pubblicati dal Daly, in *Revue de l'Architeture* che ne dette due belle tavole in colori illustranti l'opera del Desjardins; *Histoire d'Egypte d'après les monuments*, Parigi 1860.

(2) Furono pubblicati dal Mariette, in *Sèrapèum de Memphis*, 1857, tav. 9, 12 e 20.

variopinte e sfolgoranti in coppe, vassoi, mobili, oggetti di vestiario. Dopo gli Antonini la tendenza alla ricchezza andò crescendo, ciò che spiega il fatto, dice il Castellani, che furono trovati pochissimi gioielli appartenenti al periodo che corse dal sec. III al IV; essi erano più costosi e furono più avidamente cercati per far denaro (1).

Roma ebbe il suo collegio di orefici, *fabri aurari*, composto di cittadini od affrancati, ma gli imperatori ebbero degli orefici addetti alla corte; e Roma conobbe altresì ogni mezzo per lavorare metalli e gemme.

Mostrai, parlando dei bronzi, l'abitudine dei Romadi di intarsiare sedie, tavole, letti coll'argento e coll'oro; aggiungo che i Romani si valsero, dal secolo III in avanti, anche del niello; il Broendsted, negando che gli antichi ignorassero l'arte di niellare, credette di riconoscere nella cista Ficoroni, le traccie d'una niellatura d'oro oggi scomparse (1); ed il Wieseler indicò un niello del secolo III, in una chiave

Fig. 55. — *Parigi*: Vaso rappresentante l'Amore che vince la Forza, nel tesoro d'argenteria scoperto a Boscoreale, Museo del Louvre.

d'argento appartenente al Museo dell' Eremitaggio a Pietroburgo (2). Nell' incastonatura poi delle gemme, i Romani non conobbero difficoltà; ed è utile il ricordare che i Romani, preceduti dagli Egizi, dagli Assiri e dagli Etruschi, conobbero la filigrana (3); e l'arte di smaltare, essendo stata posseduta dagli antichi, lo fu anche dai Romani (4).

L'origine di quest'arte è incertissima, ma oggi si ritiene che non la ignorarono gli Egizi, e certi gioielli egiziani sembrano coperti di smalto: dico sembrano per riportare l'opinione del Molinier il quale, incerto davanti alla materia di questi gioielli alterata dal tempo, in un confronto con de' gioielli bizantini incontestabilmente smaltati e trasformati all'istessa guisa dei gioielli egiziani, emise l' opinione che gli Egizi conobbero l'arte di smaltare (2).

Senonchè il Maspero, su questo punto, fu preciso e sicuro: ed egli indicò diversi monumenti egizi coperti da vetri e smalti. Nel Museo Britannico, un musaico con geroglifici trovato presso Porto Said

---

(1) *Dell'oreficeria italiana*, Roma, 1872, pag. 15.
(2) *Hildesh. Silberfund*, p. 27. Si parla del s. III della nostra èra.
(3) Per la tecnica della filigrana v. Saglio, *Dict.* cit., I. p. 794 e seg.
(4) Labarte, *Recherches sur le peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge.* Parigi, 1856, opera che servì all'A. per redigere il suo importante capitolo sugli smalti, nel III vol. della *Histoire des arts industriels*, Parigi 1875 — Darcel, *Notice des Émaux et des Orferrèries conservées au Louvre*, Parigi 1867, opera eccellente pei tempi in cui fu scritta.

---

(1) Schoene, *Ann. dell'Inst.*, 1866, p. 155.
(2) L'*Emaillerie*, Parigi, 1887, p. 9. Altri pensa diversamente. Così il Mariette in *Notice du Musée de Boulak* n. 388, *Galèrie de l'Egypte ancienne du Trocadèro* p. 114-15. Su diversi gioielli egizi, le formelline per lo smalto esistono, fatte di piccole liste d'oro o argento, ma queste formelline non sono riempite d'una materia che si sarebbe incorporata al gioiello per mezzo della cottura, e si tratta più di incrostazione o d'una specie di mosaico, che di smalto. Nel Museo d'Antichità a Torino, si vedono i frammenti della cassa d' una mummia egiziana, in cui delle paste di vivo colore precisano una iscrizione. Il Fischer nello *Studio*, Londra, 1901, p. 253, parlando degli smalti, accenna un braccialetto egiziano del British Museum, sul quale lo smalto opaco, color turchese, viene adoperato in guisa di pietra preziosa « The British Museum has a specimen of Egyptian work a bracelet *upon which the opaque turquoise-inted enamel is applied in the same way as gems might hav ebeen.*

(secolo VI av. la nostra éra); nel Museo di Bulak, un musaico trovato nel Faium; nel Museo di Torino, una cassa funebre con dei geroglifici smaltati.

Ciò non può destare grande meraviglia; lo smalto colori le pareti degli antichi edifici, colori le ceramiche verdi e azzurre, ed i vetri coloriti brillarono nel mobiliare come sui templi e sui palazzi (1).

Divido i lavori d'oro e d'argento con o senza gemme, vetri o smalti, in due classi; la oreficeria che comprende le cose d'argenteria e la gioielleria. Nella prima considero i vasi, le coppe, i vassoi, gli oggetti d'arte sacra, reliquiari, calici, palliotti; nella seconda considero gli oggetti di ornamento personale d'oro o d'argento: buccole, braccialetti, anelli, e unisco la glittica alla gioielleria ed agli smalti.

Oreficeria (2).

Nell'opere di oreficeria metto le piccole lastre, o lamine di oro, argento e bronzo, le quali servirono ad ornare le vesti, di cui si sono scoperti una infinità di esemplari a Rodi, Cipro, Micene, Dodona, e nei sepolcri della Russia meridionale (3).

Il loro nome *brattea* o *bractea*, foglia di metallo particolarmente d'oro ridotta dal battere sottilissima, precisa il carattere di queste opere e ne indica il nome degli artefici, i *brattearii* e *l'aurifex brattiarius*. Queste piccole lastre o lamine d'oro, d'argento o di bronzo, sono ornate da figure o foglie a sbalzo e a stampo, e, come ho detto, se ne conserva un bel numero dovuto principalmente al costume antico di sotterrare i morti vestiti. L'uso di cucire lamine d'oro sulle vesti è pertanto antichissimo e se ne hanno esempi presso gli Etruschi. Nel famoso Tesoro di Preneste, al Museo Preistorico di Roma, il pezzo più considerevole è una lastra d'oro in forma di parallelogrammo con uccelli, leoni ed altri animali (taluno vuole che fosse un ornamento della testa); e questa lastra, appartenente ad un'alta antichità, a quando l'Etruria ricevè l'influsso orientale (secolo VI), servì probabilmente da pettorale in una veste sontuosissima (1). Furono trovate a Marzabotto alcune lastre simili e nella famosa tomba Regulini - Galassi presso Cervetri se ne trovarono decorate di rilievi ed ornate col sistema lineare o granulato (2).

Fig 56. — *Parigi*: Anfora nel tesoro d'argenteria scoperto a Boscoreale, Museo del Louvre.

Comprendo nell'oreficeria le imposte ornate di metalli, lamine d'oro come quelle appartenenti al tempio di Giove

(1) Difatti pare impossibile che de' popoli come gli Egizi e gli Assiri, i quali fabbricavano le terre cotte smaltate splendidamente e come i Fenici che lavoravano il vetro benissimo, non abbiano conosciuto l'arte di smaltare i metalli; la quale, in fin dei conti, è l'applicazione del vetro su di un metallo.

(2) Quaranta, *Di quattordici vasi d'argento dissotterrati in Pompei*, Napoli, 1835 — Arneth, *Die antiken Gold und Silbermonumente der k. k. Münz und Antiken Cabinettes in Wien*, Vienna, 1850.

(3) Il Museo dell'Eremitaggio a Pietroburgo è molto ricco di argenti e ori antichi; lo Stephani che li ha studiati (*Compte rendu*, 1864) indica come il più bel pezzo di antica argenteria, il vaso di Nicopol, trovato nella tomba di un re scita, venuto in luce in occasione di scavi eseguiti sulla riva dritta del Dniepr (1862-63), che l'A. attribuisce al secolo IV a C. con uno studio che a esso egli consacrò (*Die Silbervase von Nikopol in der K. Eremitage, nach dem original photographirt und herausg. von* C. Röttger, *mit erläuterndem Text von* L. Stephani, Pietroburgo, 1873. Alto 7 decim., ha il diametro di 39 ed è una anfora vinaria con ghirlande di fiori, uccelli e figure.

(1) Alcuni modelli di questa piccola lastra sono dati dal Saglio nel suo *Dict.*, p. 748.

(2) Museo Gregoriano: Nona sala. Le granulazioni etrusche formano una gloria dell'oreficeria italiana. Si tratta di disegni che ri-

Capitolino, il famoso edificio progettato da Tarquinio Prisco e costruito da suo figlio il Superbo, sorto a Roma al luogo dell' attuale Palazzo Caffarelli (1).

Il fondo dell'oreficeria latina va constituito dal cumulo degli argenti da tavola, da apparato religioso e civile, da toelette, vanto e lusso dei Romani che amarono gli argenti come i Greci sotto i successori d' Alessandro ; tal lusso crebbe e si spinse alla follia,

Fig. 57. — *Parigi:* Vaso d'argento sbalzato, nel Gabinetto delle Medaglie.

sotto l'Impero in cui gli argenti servirono a formare anche delle raccolte d'arte. Premesso che a Roma, come in Grecia, allato dell'argenteria preziosa, se ne fabbricò una di stagno, e di stagno si fecero dei vasi da tavola e si usò tal metallo in varia guisa come venne mostrato dal Bapst (1), osservo che la passione degli argenti, produsse ivi una quantità stragrande di argentieri e negozianti d'argenteria e alcuni, insigni, tenevano gli smerci a' Septa ; quest'ultimi,

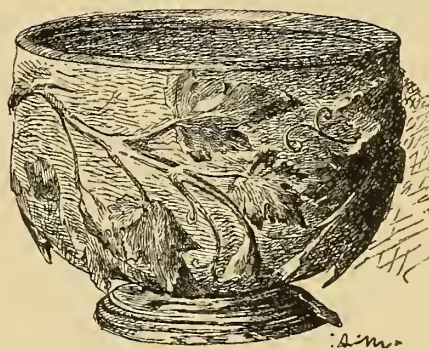



Fig. 58. — *Napoli:* Coppe d'argento di Pompei, nel Museo Nazionale.

specialmente, dovevano far dei buoni affari se erano scaltri, quali si dicono e sono rappresentati da fatti caratteristici ed eloquenti. Raccontasi che alcuni tenevano nascosti i pezzi scelti pei collezionisti migliori, lo che aumentava la simpatia di quest'ultimi —

---

sultano da granelli d'oro, quasi polvere d'oro congiunta con un'arte che meraviglia e sgomenta. Come osservai in un lavoro anteriore (*Svaghi artistici femminili*, cap. *I Gioielli*. p. 175) gli Etruschi sono insuperabili nella tecnica della granulazione, e il Castellani scrisse che dovevano possedere qualche processo chimico o qualche secreto. (*Mem. à MM. le membres de l'Acadèmie des incriptions et belle lettres sur la joaillerie des anciens*, citatò dal Fontenay). Il Fontenay credette trovar questo secreto in ciò che gli antichi avevano delle granulazioni, naturali, i moderni no. (*Les Bijoux anciens et modernes*, cit., p. 267-70). Il sistema delle granulazioni fu adottato ben presto nell'Italia centrale; alcune *fibule* remotissime, ornate in tal guisa e con iscrizioni etrusche, appartengono a un'epoca molto lontana, le lastre della tomba Regulini-Galassi, che forse risalgono al VII secolo a C., impressionano molto per la loro tecnica perfetta; esse, oltre le granulazioni, contengono dei motivi filogranati. Le granulazioni hanno dunque un'origine lontanissima ; gli scavi di Troia l'hanno dimostrato ; ma gioielli granulati così perfettamente eseguiti come quelli della tomba di Cervetri, non si trovano che al principio del secolo VII o piuttosto dell'VIII a Rodi (Camiro) e nella Lidia; se ne trovò qualcuno, senza dubbio importato a Cipro e in altri luoghi del mondo ellenico. Forse la tecnica delle granulazioni si svolse da prima in una delle contrade aurifere dell'Asia Minore, ove sopravvivevano le tradizioni artistiche dell'oreficeria appartenente al periodo detto di Micene (Helbig-Reisch *Musées d'arch. class.*, vol. II, p. 352). Gran parte degli ori scoperti nella tomba Regulini-Galassi, sarebbero stati importati da paesi forestieri in Etruria, e si opinò che fossero stati fabbricati in Fenicia ; tale opinione sarebbe sfatata da ciò che gli ori della tomba ceretana, comprendono delle fibule e le fibule non vennero mai fabbricate in Fenicia; inoltre il sistema decorativo di questi ori, non é affatto semitico e il complesso della scoperta, forma una questione oggi insolubile. (Helbig e Reisch, op. e loc. cit.).

(1) Semper, op. cit. p. 343 e Marquardt, op. e vol. cit., p. 329, nota 11.

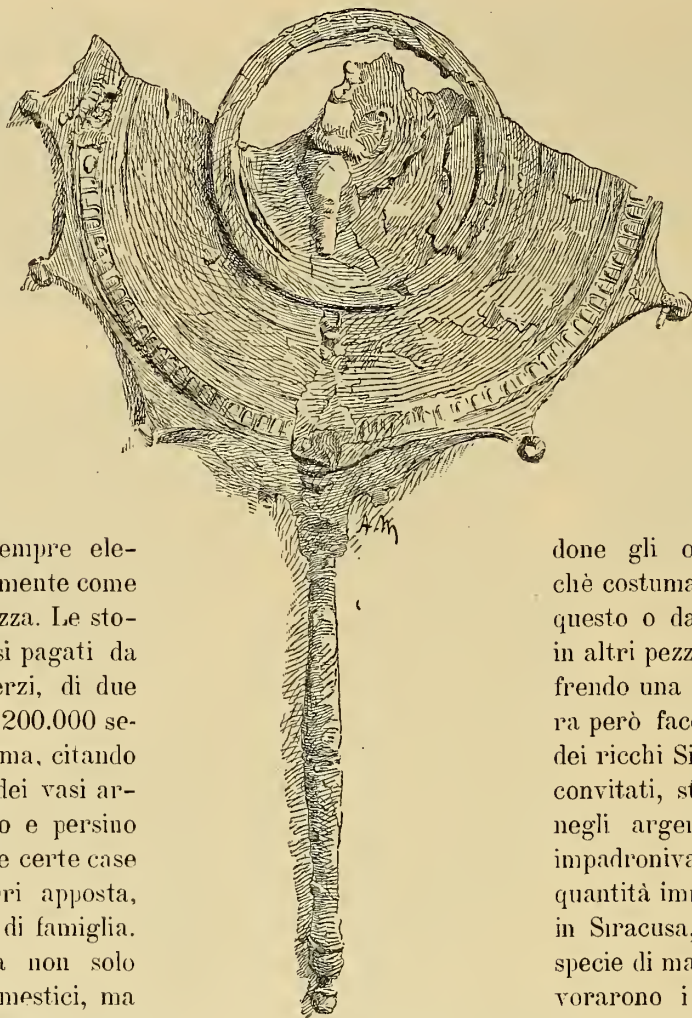
(1) Op. cit. p. 28.

pronti a sborsare delle egregie somme in oggetti rari e belli — la simpatia dico verso gli argentieri e i negozianti. Dovevano essere firmati da artisti di prim'ordine: un Crate, un Cimone, un Atenocle, un Boeto, un Taurisio di Cizico, un Acragante, un Mentore, un Posidonio d'Efeso, un Calamide, quel Calamide autore di due celebri coppe possedute da Germanico e date in dono a Cassio Silvano, imitate indi da un Teodoro ai tempi di Nerone.

Parlai dianzi di follia inquantochè non bastava la bellezza degli oggetti, si voleva la ricchezza; a tale scopo, come in una fiala degli argenti di Boscoreale di cui ora parlerò, così nel banchetto di Trimalcione, di cui pure sarà parlato, eranvi i piatti argentei col peso del loro metallo, peso sempre elevato e dichiarato appositamente come supremo vanto di ricchezza. Le storie parlano di alcuni vasi pagati da L. Crasso 100.000 sesterzi, di due altri di Zopiro stimati 1.200.000 sesterzi ed il Martha afferma, citando Plinio, che Roma ebbe dei vasi argentei di cento, duecento e persino trecento libbre (1). Inoltre certe case tenevano degli argentieri apposta, a custodire l'argenteria di famiglia.

Fig. 59. — *Napoli:* Specchio d'argento, trovato a Pompei, nel Museo Nazionale.

L'argenteria a Roma non solo dunque servì agli usi domestici, ma fe' parte, talora solennissima, delle raccolte artistiche di cui i magnati latini solevano circondarsi. Questa non si consideri una supposizione, ma un fatto reale dimostrato in cento maniere. Uno scrittore francese, Ed. Bonnaffé, diversi anni sono, stampò un geniale volume sopra i collezionisti di Roma antica (2), e condusse il lettore a visitare le raccolte di Cesare, d'Antonio, Silla, Lucullo, Pollione, Cicerone, Attico, ed in una delle più sfarzose, quella del famigerato Verre. Il B. attinse da Cicerone le sue informazioni, e mostrò che Caio Cornelio Verre portava un grande amore alle argenterie, indicando in pari tempo il modo disonesto con cui egli si impadronì dei pezzi più belli, soprattutto nel tempo del suo governatorato siculo.

Bisogna premettere che la Sicilia era famosa pei lavori d'oreficeria ed ogni famiglia, anche mezzanamente agiata, possedeva degli argenti da apparato domestico o da cerimonie religiose. È meglio sentir Cicerone (1). « Verre passava da una città e tosto insediato, mandava a cercar gli argenti e i pezzi cesellati, ordinando che venissero sottoposti al suo esame; e i pezzi esaminava, sceglieva, smontava staccandone gli ornamenti più belli, poichè costumava di togliere i rilievi da questo o da quel pezzo, per metterli in altri pezzi e restituiva il resto, offrendo una specie di indennità. Talora però faceva di peggio: alla tavola dei ricchi Siciliani, sotto gli occhi dei convitati, staccava le parti più belle negli argenti della tavola, e se ne impadroniva. Così Verre riunì una quantità immensa di ornamenti e aprì in Siracusa, nel palazzo dei Re, una specie di manifattura, nella quale lavorarono i più chiari orefici siculi; ivi, durante otto lunghi mesi, una legione di cesellatori fu occupata a mettere sui vasi gli ornamenti rubati. Verre sorvegliava personalmente ogni artista, e passava gran parte della giornata con gli orefici, vestito modestamente senza toga e col mantello greco. A questo modo, si formò la reputazione di Verre; e la mattina del suo processo, nel momento in cui il più formidabile oratore del tempo sosteneva l'accusa contro di lui, concludendo che dovesse

(1) Op. cit., p. 303.

(2) Bonnaffé, *Les Collectionneurs de l'ancienne Rome*, Parigi 1867.

(1) *Verrines* 2.ª e 4.ª.

restituire una enormità di cose, Verre stava ammirando degli argenti splendidi in casa del suo amico Sisenna, tenuto d'occhio, ben inteso, dagli schiavi della casa, che ne spiavano attentamente ogni movimento.

Come Verre e tutti i collezionisti del suo tempo, così Cesare, dice il Bonnaffè, immensamente amò l'argenteria e ne cercava gli esemplari più belli con una insistenza che un raccoglitore dei nostri giorni non potrebbe aver maggiore.

Tralasciando di parlare sulle statuette d'argento della sua « avola » Venere, che portava a spasso con se nella sua campagna, racconta Svetonio, che Cesare acquistava, con un ardore incomparabile le pietre incise, i vasi d'argento cesellato, le statue e le pitture antiche, *gemmas*, *touremata*, *signa*, *tabulas*, *operis antiquis animosissima comparasse.* E Antonio si serviva di vasi d'oro agli usi più impuri, e il suo figliolo mostrò, racconta Plutarco, la passione del padre all'oreficeria, nell'occasione di un regalo di vasi d'oro e d'argento offerto al suo medico. Il medico rifiutò, ed il figliolo pentito di aver offerto quel dono — chè il padre avrebbe potuto ricercare quei vasi — lo sostituì con moneta contante; trattandosi, pare, di vasi molto rari e belli.

La passione dell'argenteria toccò a Roma l'estremo termine nell'epoca dell'impero; perciò allora gli argenti erano ricercati da tutti come oggi il denaro e la notorietà mondana.

« O miei piccoli lari, esclama un personaggio di Giovenale, ventimila sesterzi di rendita su una buona ipoteca ... un po' d'argenteria insieme ... ecco quel che vi chiedo ! ».

Naturalmente i collezionisti più facoltosi tiravano ai pezzi più belli e ai pezzi firmàti; e, si sa, che l'oratore L. Licinio Crasso pagò 100.000 sesterzi due coppe cesellate da Mentore, due pezzi di decorazione: evidentemente questa somma non sembrerà enorme a certi collezionisti moderni i quali hanno fatto salire sì alto il valore di alcune opere d'arte e di curiosità, da rinnovare le meraviglie di quel passante, onde parla Cicerone, il quale sentendo gridare il prezzo di un oggetto d'arte in una vendita pubblica, credette dall'entità della cifra, che si contrattasse la vendita d'un fondo.

Ad aver un'idea esatta del come si usava l'argento a Roma, bisogna leggere la descrizione del banchetto di Trimalcione; essa si trova, dichiarai, nel *Satyricon* di Petronio Arbitro.

Il lusso dei banchetti romani era favoloso; dice Livio che venne dall'Asia a Roma e quivi trovò, cogli immensi tesori del vecchio mondo, un terreno meravigliosamente propizio. Gaio Pompeo Trimalcione, uomo che dall'abborrita condizione di schiavo, per una serie di fortunate vicende, era salito a grande ricchezza, attinse dal lusso la possibilità di emergere e la soddisfazione della sua gonfia alterigia. Nella descrizione si parla di gratelle d'argento su cui erano cotte le mortadelle, d'una scodella d'argento caduta per caso in terra e gettata in un canto colle lordure della tavola; si parla di argenti cesellati col nome dell'artista e il peso del metallo, di ghirlande d'oro e scatole d'alabastro piene di unguenti odorosi, insomma si parla e si dice tanto, che l'andar più insù non saria possibile. Dunque fermiamoci e veniamo a precisar qualche pezzo di pregio.

Fig. 60. — *Forcello:* (dintorni di Brescia): Balsamario smaltato.

Fra gli argenti scoperti in epoca relativamente lungi da noi (1793), degni di esser rammentati, stanno alcuni del secolo IV venuti in luce sull'Esquilino ed illustrati dal Visconti (1): vasi, candelabri, piatti ed un leggiadro astuccio con bassorilievi relativi all'acconciatura di una sposa, una PROIECTA TURCI, moglie di Turcio Secondo, prefetto di Roma nel 362. E va rammentata con premura una serie di vasi, del Museo di Napoli scoperti a Pompei nel 1835, illustrati in parte nel *Museo Borbonico* (2) dal Quaranta e, totalmente, da questi in un lavoro speciale dianzi ricordato. Meravigliarono tanto questi vasi che il Q. dichiarò che da dopo la scoperta del celebre musaico

(1) *Lettera di Ennio Quirino Visconti, su di un'antica argenteria nuovamente scoperta in Roma*, Roma 1793.

(2) Vol. 13. tav. 49. Osserva il Quaranta illustrando i predetti vasi del Museo di Napoli « che tante volte l'interno di questi vasi lavoravasi a facette, appunto perchè se anche una persona sola fissato vi avesse gli sguardi, un popolo di figure in essi si scopriva ».

colla battaglia di Dario, nessuna scoperta più insigne avvenne a Pompei.

Vi emergono due scifi, che si somigliano, snelli d'assieme ed ornati da figure centauresche con amorini, lavoro a sbalzo delicatissimo fatto viepiù vistoso dall' oro.

Cotale scoperta ha la sua equivalente in quella recentemente avvenuta in un possedimento di Vincenzo De Prisco, poco distante dalla villa di Pubblio Fannio Sinistore, la villa celebrata per le sue pitture parietali, oggetto di studi e questioni recenti sul distacco e la vendita, non avvenuta, delle pitture (1). Questa villa confina colla contrada Pisanella e col fondo Pulzella, acquistato dal De Prisco, nel qual fondo il 13 aprile 1895 si rinvennero gli argenti cosiddetti di Boscoreale o « Tesoro d'argenteria di Boscoreale », dalla località dell'agro pompeiano, in cui la scoperta avvenne (2).

Fig. 61. — *Sardegna:* Buccole fenicie.

Questa scoperta nel suo genere forma il complesso più artisticamente ed archeologicamente interessante in fatto di argenteria classica, e questa raccolta, pur non essendo copiosa come quella che forma i Tesori di Bernay e di Hildesheim, è tuttavia tale da destare l' ammirazione degli studiosi.

Il Tesoro di Boscoreale orna il Louvre cui fu offerto da Edmondo de Rothschild. Diciamo subito che la vendita all'Estero, venne deplorata, e il De Prisco addusse a sua giustificazione, tra gli altri, quest'argomento: che ad ogni offerta da lui fatta d'oggetti al Museo Nazionale di Napoli, per acquisto, gli si rispondeva con delle belle lettere ufficiali dichiaranti che non v' erano fondi disponibili; risposta un po' diversa da quella del Louvre, la cui direzione ebbe a dire che sull'alto prezzo dimandato non poteva trattare. Vi fu pertanto a Parigi — io dissi — chi s'interessò all' acquisto e questo fu. Edmondo de Rothschild che comperò gli argenti, ed il giorno stesso donò al maggior Museo della Francia.

Fig. 62. — *Parigi:* Buccole d'oro con ismalti trovate a Vulci, nel Museo del Louvre.

Senza entrare quivi nella grave questione di cotal vendita (1) e su altri simili fatti che riguardano il Museo di Napoli, constato che i fondi potevano esservi, se degli avvenimenti clamorosi, non avessero essiccato la cassa di quest'Istituto che, fra i congeneri d' Italia, non è uno dei meglio tenuti essendo fonte di continue questioni (2).

---

(1) Bernabei, *La Villa Pompeiana di P. F. Fannio Sinistore*, *Roma* 1901, *scoperta presso Boscoreale*, Roma 1901. È la relazione scritta dal B. su questa Villa per incarico del Ministero. Corredata da una pianta e da varie incisioni intercalate, lo è pure di grandi tavole. Trattasi di pitture murali scoperte negli scavi che fece eseguire Vincenzo de Prisco nel fondo di Francesco Vona, in contrada Grotta Franchini presso Boscoreale, nell' agro pompeiano. Il luogo della scoperta è distante da Pompei poco meno di due chilometri, in linea retta, andando dalle mura della città verso il Vesuvio. Dopo alcune proposte, il De Prisco cedette gratuitamente al Governo, che li collocò nel Museo di Napoli, cinque dipinti ed il regalo fu subordinato a un patto relativo alla tassa d'esportazione che non deve superare le 15 mila lire, se no il De Prisco riprende un dipinto. Nel 1903 gli affreschi furono acquistati dal Museo Metropolitano di Nuova York.

(2) De Villefosse, *Le Trèsor d'Argènterie de Bosco Reale* in *Gazette des Beaux Arts*, 1895, p. 89 e seg. Breve studio sopra il Tesoro con alcune illustrazioni. Lo stesso V., mentre scrivo, pubblica uno studio più diffuso nelle *Mèlanges Hist.* sul Tesoro di Boscoreale. Molti ne hanno scritto: v. *Notizie degli scavi*, 1894, p. 385, 1895, p. 109, 207, 235; 1899, pag. 14. Mau., *Roem. Mitheil*, vol. XI, p. 131 e in *Monumenti antichi a cura della R. Accad. dei Lincei*, 1897, vol. VII, p. 397 *la Villa Pompeiana della Pisanella.* Gli argenti di Boscoreale furono peraltro da tutti lodati, e non ebbero la sorte della tiara di Saitaferne e degli oggetti femminili d'Olbia entrati anch'essi al Louvre, or non è molto, ed argomento di una fiera requisitoria del Furtwaengler che scrisse corna di questa serie di oggetti difesi dal Reinach, nella *Gazette des Beaux Arts* (1896, p. 225 e seg). Il F. era stato preceduto nell'investire il Tesoro d'Olbia e nel dichiararlo non autentico; ed il R. nel rispondere al F. adoperò un linguaggio molto vivace.

(1) In fatto d'acquisti d'opere artistiche e d'opere esulate all'Estero si giunge all' esagerazione oggi in causa del feticismo di chi, forse, nè ha la preparazione nè l'attitudine a comprendere la bellezza. Mai furono tanti scrittori d' arte come oggi; ma forse, mai furono tanti gli scrittori insensibili alle gioie del bello come al presente. Ultimamente la casa Rothschild acquistò a Roma un bellissimo vaso d'argento dell' epoca classica che apparteneva alla Raccolta Barberini. Se ciò non si vóleva perchè lo lasciarono scappare? Gli è che da noi ci sono più chiacchiere che quattrini per queste cose.

(2) Nella *Napòli Nobilissima*, mese di ottobre 1900, sotto il titolo *Un nuovo scandalo al Museo Nazionale di Napoli*, B. Croce accenna, con parole vivaci, la vendita degli argenti di Boscoreale a proposito di una serie di affreschi interessantissimi scoperti nel 1900 a Boscoreale stesso poco lungi dal luogo degli argenti e a una disputa che dette luogo al loro distacco dalle pareti e la minacciata vendita all'estero. I dipinti furono trovati in una tenuta dello stesso De Prisco. V. Anche *Napoli Nobilissima* del mese di novembre ove è esposta una lunga polemica concernente gli argenti, gli affreschi, e le cose del Museo Nazionale e dove il De Petra, difendendosi, accenna la questione della vendita degli argenti di Boscoreale, e dichiara che la Direzione del Museo Nazionale di Napoli (egli è, anzi era allora, il Direttore del Museo) non ha colpa veruna « poichè quel Tesoro che si ammira nel Museo del Louvre non fu mai mostrato nè a lui (De Petra) ne ad alcuno dei suoi dipendenti ». Veda Villefosse le *Trésor*

Fu detto e ripetuto che tutti gli argenti di Boscoreale sono al Louvre: non è vero: il Museo Britannico a Londra acquistò, fra gli oggetti rimasti fuori dalla vendita rotschildiana, un piccolo busto muliebre, ornamento di un piatto, e a Londra si ritiene che questo busto sia il ritratto d'Antonia moglie di Druso. La congettura è fondata sulla somiglianza di quest' oggetto con un busto di marmo d' Antonia che si conserva nello stesso Museo. La scoperta avvenne in un sotterraneo nella parte di una casa destinata alla produzione del vino; quel sotterraneo era il *lacus* del *torcularium*, ossia la cisterna in cui cadeva il mosto sotto al torchio, dove si spremevano le uve dopo esser state pigiate nella vasca. In fondo a questo sotterraneo si trovò lo scheletro d' un uomo, dinanzi la faccia del quale erano disposti in ordine i vasi d'argento ritrovati, alcuni lisci, altri cesellati e sotto il petto alcuni gioielli e monete. Cogli argenti si scopersero altri vasi di bronzo con finissimi rilievi ed una grande lamina d'argento con squadrature di cornici e chiodetti la quale, probabilmente, formava il rivestimento d'un grande vassoio. Coi vasi si ritrovarono ancora delle armi d'oro, una catena e piucchè mille monete, ben conservate, colle effigie imperiali di Nerone, Galba, Vitellio, e Vespasiano: (dal 54 al 79 d. C.).

Venendo all' esame degli argenti, credo che essi siano appartenuti a un collezionista sul genere di quelli accennati dal Bonnaffè: collezionista di buon gusto, che aveva riunito dei vasi puramente decorativi, quali saggi di epoche e nazioni differenti, acquistati in luoghi diversi; ciò verrebbe indicato dai nomi incisi sui pezzi, ed i pezzi sono quarant'uno. Il Tesoro di Boscoreale, tra gli altri meriti, vanta quello di avere una data certa; tutti i pezzi vennero fabbricati prima del 79, risalgono ai primi anni dell' Impero o agli ultimi anni della Repubblica, e la maggior parte sono d'autore greco. Questi ultimi hanno il disegno di una purezza veramente attica e sono eseguiti con una finezza che a parole è difficile indicare: alcuni inferiori, apparterrebbero ad artisti romani. Fra i pezzi più belli si annoverano i tre da me disegnati.

La fiala col busto della città d'Alessandria (0m225 di diametro) si compone d' un busto grandioso un po' convenzionale, e al Louvre, io ne restai meno sorpreso di quanto mi aspettassi: (fig. 54). Si fa osservare che gli orecchi hanno i buchi delle buccole, ma le buccole mobili che dovevano essere d'oro, sono perdute. Peccato! esse, che avevano dimensioni piccolissime, sarebbero state un esempio, forse mirabile di delicatezza. Una sottile corona di quercia e lauro, incornicia il busto ed è interessante la indicazione che si legge sotto al piede, precisata più sotto.

Un'altra fiala, non in buon essere come quella che ho riprodotto, emerge fra gli argenti di Boscoreale, e contiene, molto rilevato, il busto d'un uomo maturo che sembra vero; trattasi d'un ritratto sicuramente e fu supposto che poteva esser quello del collezionista; chiunque sia, è ammirabile e più importante del busto che effigia la città d'Alessandria. Nella fiala da me riprodotta intorno al busto, figurano alcuni attributi, l'aquila di Giove, il pavone di Giunone, la clava di Ercole, il sistro d'Iside, l'arco e la farètra di Diana, la lira d'Apollo, la pantèra di Bacco, il leone di Cibele e sul piede la triplice annotazione tracciata a puntini: e 1.º il peso completo della fiala e del-

Fig. 63. — Buccola scoperta in una tomba a Bolsena e catena d'oro scoperta nel Tesoro di *Curiam* a Cipro.

l'*emblema*, medaglione centrale attaccato al fondo: 2.º il peso della fiala sola: 3.º il peso dell' *emblema* solo.

Or voi che amate il giapponismo avvicinatevi. Un artista per nome Sabenios — modellò su alcuni vasi delle cicogne che hanno la vivacità di quelle dei più forti animalisti giapponesi; questo Sabenios, fece bene a firmare le sue opere che appartengono ai modelli più puri d'argenteria classica. Le firme non contribuiscono poco a far prezioso il Tesoro di Boscoreale: così è bello il vedere che uno dei pezzi più eleganti, uno specchio con la testa d'Arianna, porta la firma del suo autore un M. Donutius Polycnos, artista cospicuo a giudicarlo dal busto di questo specchio. Non va dimenticato che gli argenti di Boscoreale, rivelano la bravura degli animalisti classici,

---

d'argenterie de Bosco Reale in *Gazette des Beaux Arts* a. 1895 pag. 88 e seg; e Bonnaffé *A propos du Trèsor de Bosco Reale* in *Gazette des Beaux Arts* a. 1896 p. 112 e seg. Mentre scrivo il Villefosse pubblica in grandi fascicoli che fanno parte delle *Mèlanges Piot*, un lavoro sullo stesso argomento degli argenti di Boscoreale.

ossia la confermano con molta solennità: mi riprendo poichè nell'antichità classica i decoratori fecero molto uso degli animali e penetrarono siffattamente nel loro carattere che, per es., tra gli animalisti dell'Assiria e quelli della Classicità non esiste verun distacco. Naturale perciò che fra i miei disegni ve ne sia qualcuno che presenta, anche sotto questo aspetto luminoso, il Tesoro di Boscoreale; così il vaso da me riprodotto, (fig. 55) in cui un Amore vince la forza

Fig. 64. — *Firenze*: *a*, buccole della raccolta Carrand, nel Museo Nazionale — *Parigi*: *b*, fibula, nel Museo del Louvre.

rappresentata da un leone su cui sta un satiro ubriaco, è un'opera duplicemente interessante, rappresentando la potenza dell'animalista e una scena piena di filosofia. Il leone mostra la sua ferocia; tuttavia l'Amore lo sottomette e un satiro ci scherza sopra, un altro amorino lo burla tirandogli la coda e un altro davanti gli suona il flauto a far gesticolare il satiro. Nel Tesoro di Boscoreale questo, come altri pezzi, ha il suo compagno eguale di dimensione e quasi cogli stessi ornamenti: e tali soggetti sono comuni alla antologia ellenistica dove gli Amori e le Veneri, — lo mostrai nei miei *Ornamenti nell'Architettura* (1), — occupano il primo posto fra i soggetti d' arte.

Lasciai da ultimo un'anfora che rapisce per la bellezza d'una figura seminuda e alata (fig. 56); non me ne pento perchè così il lettore, cogli occhi rivolti a quest'anfora stupenda, abbandonerà gli argenti di Boscoreale coll'animo sodisfatto. Potrebbesi sull'anfora, esporre una riserva; — la figura agile e viva, vien deformata dalla linea del vaso; cotale accusa va a ferire anche gli artisti delle famose anfore panatenee, anfore abbellite da eleganti figure deformate dalla inflessione dei vasi.

Nella raccolta esistono due bizzarrissime coppe con dei fiori e degli scheletri dichiarati, da inscrizioni greche, quelli di alcuni grandi uomini della Grecia: Euripide, Meneandro, Epicuro, Sofocle; altri piccoli scheletri si uniscono ai primi e suonando la lira o plaudendo a varie leggende, dicono la verità sulla vita: « *Ecco l'uomo*, « borbotta un grande scheletro il quale tiene in mano un teschio. « *La voluttà è la vita stessa*, » sentenzia Epicuro. « *Vivi oggi la vita quella di domani vien troppo tardi* ». « *La vita è una burletta* ». Quanta sana filosofia nelle parole di queste coppe macabre! E l'arte sale alta come questa filosofia.

Il Tesoro d'argenteria di Boscoreale fra le scoperte avvenute a Pompei ed Ercolano in questi ultimi anni, costituisce uno dei più importanti ritrovamenti, e non desta meno interesse artistico degli affreschi scoperti, anche questi, in un possedimento del De Prisco, nel 1900, ad ornare la villa di P. Fannio Sinistore.

Le fiale di Boscoreale, benchè superbe, non fanno dimenticare le opere d'oreficeria che tennero un alto posto avanti che i nostri argenti rivedessero la luce: la celebre coppa Corsini, la famosa pàtera di Rennes (2) quest'ultima soprattutto famosa anche per la strepitosa ricchezza — è d'oro massiccio —, conviene ricordare e far conoscere convenientemente. Ornamento dell'argenteria di qualche privato romano impaurito alle agitazioni che traversarono la Francia nel III secolo e sospinto a nascondere sotterrandoli i suoi tesori, la pàtera di Rennes è vanto della raccolta di antichità annessa alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Si assegna giustamente al 210 circa

(1) Vol. I, pag. 214 e seg.

(2) Michaelis *Das corsinische Silbergefäss*, 1859 e Decombe. *Notice sur la Patère de Rennes*, Rennes 1879.

della nostra èra, all'epoca di Settimio Severo, onde lo stile della scultura di cui va rivestita, non ha nè può avere particolare elevatezza; ma sotto il riguardo decorativo, la pàtera corrisponde alla sua fama. Tonda, si suddivide in tre partimenti circolari, il principale dei quali, l'*emblema* nel mezzo, si compone di un bassorilievo con varie figure rappresentanti una sfida portata a Ercole da Bacco a chi beve di più; le forme particolari delle imagini, sono un po' grossolane e la scena va all' uniformità ma, quasi a sminuire l'effetto non piacevole di tuttociò, una certa ebrezza si espande lieta in tutta la scena, intorno alla quale gira una fascia con figure più piccole di quelle dell'*emblema*, recanti una composizione bacchica piena di spirito e di festività — danzatori, danzatrici, suonatori — il tutto consparso d'una vita e d'un fremito indiavolato: — questa è la parte più bella della pàtera la quale, dopo una sottile corona di foglie, contiene sedici medaglie abbellite da fronde di lauro o acanto, con effigi imperiali maschili e femminili tra cui, le più recenti, quelle di Settimio Severo, di sua moglie e de' suoi figli. La mia descrizione ritrae in iscorcio la famosa pàtera di Rennes che, trovata nel 1774, nel 1831 fu buttata nella Senna da alcuni ladri i quali non fecero in tempo a fonderla (1).

Fig. 65. — Buccole d' oro e gemme.

(1) Riprodotta dal Millin in *Monum. ined.* I, p. 225-58 tav, 24-27.

La stessa raccolta di Parigi conserva anche vari argenti importanti (fig. 57) come ne vanta il Museo di Berlino; essi si accennarono incidentalmente e provengono, i primi da fortunatissime scoperte eseguite nel 1835 a Berthouville presso Bernay (Lure).

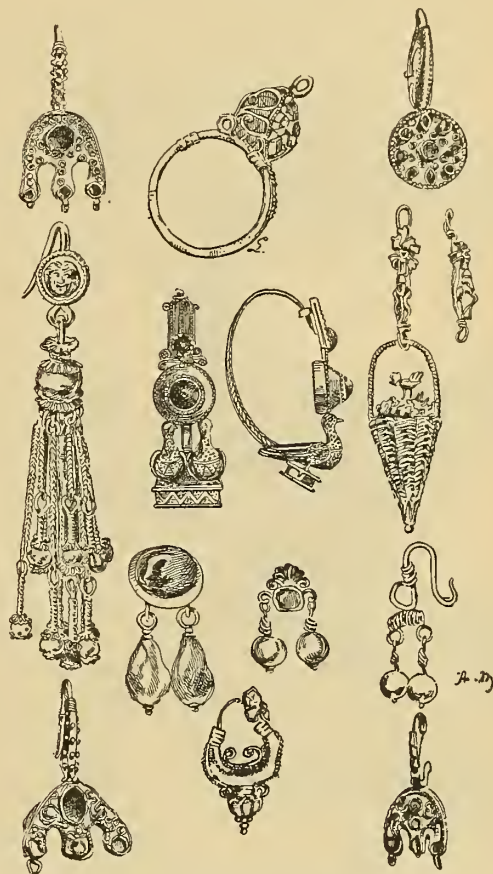



Fig. 66. — Buccole d' oro e gemme.

Emerge per bellezza il càntaro dei centauri ampio con due sottili manichi, vanto del museo d'Antichità della Nazionale di Parigi. E gli argenti di Berlino provengono da scoperte fortunatissime avvenute nel 1868 a Hildesheim (Annover) (1).

Il Museo di Napoli, che si lasciò sfuggire gli argenti di Boscoreale, è bensì ricco d' argenti, quali belli e quali mediocri; nel 1900 ne acquistò alcuni

(1) Wiescler *Hildesheimer Silberfund* Gottinga 1869 e Babelon *Musée des Antiques* tav. XIV e LI. Chissà che urna cesellata era quella — se si ammetta la tradizione e la testimonianza di vari scrittori è ammissibile — nella quale furono depositate le ceneri di Traiano, sotto la Colonna omonima! Si sa che era un'urna d'oro; il fatto venne attestato ripetutamente, tanto che parecchi anni sono (nel 1882) il prof. Ach. Gennarelli domandò al Ministero il permesso di ricercare l'urna, la quale, se era cesellata e le sculture corrispondevano alla bellezza di quelle che avvolgono la Colonna, doveva essere un'opera di primo ordine.

che facevano parte di un lavario scoperto in questi ultimi anni.

Fra gli argenti del Museo di Napoli emergono due vasi rappresentanti un centauro ed una centauressa, i quali sembra che abbiano ricevuto le cure di un Ghiberti o di un Cellini. Nel detto Museo io feci pertanto una scelta: ed allato delle coppe qui disegnate (fig. 58), in cui il verde dei pampini folleggia, vi si trova un clipeo scoperto nel 1758 a Pompei, che diè molto da fare agli archeologi, incerti sull'argomento cesellatovi benissimo, e vi si vede una secchia ercolanese dove Venere, escita dal bagno, va circondata dalle ancelle che l'asciugano e le offrono profumi: — opera mediocre. Accenno inoltre alcuni *emblema*, medaglioni a forte rilievo nobilmente modellati; e — nota bizzarramente macabra — segnalo uno scheletro d'argento che il Vico non indicò, parmi, nel suo lavoro sopra le rappresentazioni macabre. Appartiene al Museo di Napoli anche l' elegante specchio d' argento che metto sott' occhio al lettore (fig. 59) e non dimentico alcuni cucchiai ercolanesi.

Fig. 67. — *Napoli*: *a*, Braccialetto d'oro, nel Museo Nazionale. - *Vienna*: *b*, braccialetto d'oro, nel Museo Imperiale.

Negli specchi dissi, parlandone al luogo dei bronzi, il soggetto è quasi sempre analogo all' uso; ciò mi richiama ancora sopra gli argenti di Boscoreale, precisamente su due specchi in cui vedesi Leda col cigno in uno, e la testa d' Arianna nell' altro. Lo specchio colla testa d'Arianna, è un po' corroso nel medaglione centrale e s' ebbe degli smerli, al perimetro, non diversamente dallo specchio da me riprodotto; e lo specchio di Boscoreale ricevette un manico curioso non semplice come il modello esposto al Museo di Napoli, ma a intrecci di due piccole canne flessibili, ornate da foglie. Nel resto ha molta analogia collo specchio di Napoli; e sì il modello di Boscoreale come le coppe indicate appartenenti a questo Tesoro reca la firma dell' autore: *M. Domitius Polycnos*. Lo specchio di Leda ha il medaglione con seduta Leda, quasi totalmente nuda, che offre da bere al famoso cigno, trasformazione volontaria di Zeus per accostarsi alla bella figlia di Testio: la grazia, la distinzione sono i meriti di questa scena vaghissima che l'arte rappresentò un' infinità di volte.

Massime nel secolo IV e seguenti, si usò di appendere, nei templi o in pubblici e privati edifici, in onore di illustri personaggi, dei clipei o dischi metallici (argenti) comunemente chiamati votivi, piatti storiati, fatti ad uso di mense signorili, adoperati anche nelle largizioni solenni e nei doni militari, doni di vittorie e trionfi. Ne esistono alcuni con imagini o busti energicamente sbalzati, altri, più complessi, con episodi guerreschi, come si veggono in certi clipei appartenenti alla decadenza romana, uno trovato a Perugia, uno presso Verona, all'Isola Rizza, oggetto entrambi di controversia (1).

Il disco di Perugia venne stimato ora del VI secolo ora dell' epoca di Costantino persino, venne creduto sacro e rubato da un Goto alla basilica Vaticana di S. Pietro; opinione autorevolmente respinta. Ciò dimostra che i Romani sbalzarono il metallo in dischi decorativi i quali, anche se non furono sempre, in origine, destinati alla decorazione — uso confermato da alcuni bassorilievi — possono essere stati appositamente lavorati a questo scopo. Se ne fecero perfino d'oro, *clypei aurei*; e talora vedevansi con ritratti di famiglia, *clypeatae imagines*, come sullo scudo ovale del dittico di Valentiniano (?) a Monza.

Non parlo delle cose minime dei piccoli oggetti argentei, tibie, fibule per baltei di cuoio, che si trovano nelle raccolte d'arte classica, poichè non posso estendermi soverchiamente (2); nè parlo degli intarsi argentei, anche per non ripetermi (3). Accenno le corone metalliche d'argento e d'oro ornamenti di festa,

---

(1) Sul clipeo di Perugia v. Fontanini *Discus Argenteus votivus vet. christ. Romae* 1725. v. Biondelli *Rend. dell' Ist. Lomb.* Vol. VI adunanza del 6 febbraio 1873. Un altro clipeo di pregio fu scoperto nel 1891 in Crimea, a Kertsch, ed illustrato dallo Strzygoski.

(2) Fiorelli *Cat. cit.* n. 317-8,319, 320 ecc.

(3) V. *Bronzi*: ricordo un calamaio intarsiato d'argento fatto oggetto di particolari ricerche: Martorelli *De regia theca calamaria*, Napoli 1756 e *Bull. Nap.* 1843 p. 121 e seg.

premi di vittorie, offerte di benemerenza dati in Roma ai grandi cittadini, ornamenti di conviti e di venerazione pei defunti; le quali corone si fecero a mano o a stampo. Una delle più celebri. è la corona scoperta nel 1813 a Armento (Basilicata) attualmente a Monaco, opera greca (1).

I Romani usarono d'intagliare l'argento; l'intaglio contorna figure e ornati, e gli spazi vuoti staccano su un fondo di legno o vetro, dando luogo a un intaglio metallico a giorno, adatto molto ai gioielli.

Se ne fecero anche dei lavori in dimensioni notevoli: — la cista Castellani e la coppa così detta di Tiflis; quella col fondo ligneo questa vitreo rosso-violetto, sono esempi importanti relativi a questo genere di lavoro, detto latinamente *opus interrasile*.

Termino il paragrafo offrendo una novità: (fig. 60) un balsamario scoperto nel 1901 a Forcello, presso Brescia, pezzo capitale di alcuni scavi ivi fatti nel fondo Fumagalli, lavorato a smalti bianchi e azzurri, sopra fondo rosso alternati da fasce bianche a quadri rossi e azzurri, oggetto reputato prezioso e trovato insieme a un astuccio con cucchiaio, certamente analogo al balsamario.

Gioielleria e Glittica (2).

Non esiste oggetto di metallo prezioso, moderno, che Roma non abbia posseduto o fabbricato. L'abbia ricevuto dall'Etruria o dalla Grecia, siano o non siano stati artisti alessandrini i fabbricatori, ciò conta mediocremente al conspetto della immensa fabbricazione di argenti e gioielli di cui Roma si ornò. E che argenti e che gioielli! D'ogni materia, forma, dimensione e ricchezza; e d'oro, argento, bronzo, ferro,

Fig. 68. — Braccialetti d'oro; *a*, greco, *a* e *c*. del genere detto *torquis brachialis*.

avorio, ambra, corallo, vetro, con o senza gemme e sovente tempestatissimi di gemme.

In un lavoro precedente mostrai gli eccessi cui portò la passione dei gioielli a Roma (1); le donne

(1) Riprodotta dal Gerhard *Ant. Bildw.* tav. 60.

(2) Mariette, *Recueil des pierres gravées du Cabinet du Roy* 22 vol. Parigi 1750. — Lipper *Dactylioteca Universalis*, Lipsia 1755-65 vol. I e II. — Ficoroni *Gemmae antiquae litteratae* Romae 1757, — Passerius *Novus thesaurus gemmarum veterum ex insignioribus dactyliothecis select. cum explicationibus.* Roma 1778-83. — Marlborough Gems. *Gemmarum antiquarum delectus ex praestantioribus desumptus, quae in Dactyliothecis Marlburiensis conservantur.* Londra 1845. — Chabonillet, *Catalogue général et raisonné des camés et des pierres gravées de la Bibliothèque impériale; suivi de la description des autres monuments exposés dans le cabinet des médaillès et des antiques.* Parigi 1858. — Castellani *Antique Jewellery and its revival* Londra 1862. Dichiarava il ministro Correnti, inaugurando il Museo Etrusco di Firenze a proposito della celebrata raccolta d'oreficeria antica del Castellani, di averla amoreggiata un pezzo ma allo stringere gli mancarono le forze. *L'Arte in Italia* 1871 p. 45. Si riferiva all'acquisto. Vari gioielli romani, esistenti nel Museo di Kensington, si trovano nella raccolta che il Lane ordinò, di oggetti industriali, a questo Museo: *Fifty etchings of objects of Arts in the South Kensington Museum* Londra 1868-70. V. soprattutto il 4° vol. — Castellani. *Gems: notes and extracts translated from the italian by Mrs John Brogden.* Londra 1871. Nessun disegno. King *Antique Gems and Rings*, Londra 1872. — De Lasteyrie. L' *Orfèvrerie*, Parigi 1875. È un' opera di volgarizzamento e certe opinioni dell'A. sono degne di riguardo. Sull'origine e lo stile dei gioielli d'oro v. Langbehn *Flügelgestalten der ältesten griech. Kunst* 1881 p. 77 e sèg. Helbig. *Homer Epos* pag. 39 e seg. — Soldi, *Les Arts meconnus* Parigi 1881 cap. I, les *Camées et les Pierres gravées* — Ménant *Essai sur le pierres gravées*, Parigi 1883. Fontenay, *Les Bijoux anciens et modernes*, Parigi 1887 — Furtwaengler: *Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften in Iahrbuch des kais. deut. archaeol. Instituts* 1888 e 1889. — Keller, *Thier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen*, Lipsia 1889. — Furtwanglaer *Die antiken Gemmengeschichte der Steinschneidekunst im klassischen Alterthum*, Lipsia 1901. Con 70 tavole in eleotipia. — Babelon. *La Gravure en pierres fines* Manuale Quantin senza data ma 1895. L'A. è il conservatore della sezione delle medaglie e dell'antichità nella Biblioteca Nazionale. — De Stosch, *Pierres antiques gravées*, Murray e Smith *A catalogue of engraved gems in the British Museum* V. in Bucher *Gesch d. techn. Künste* nel II vol. lo studio dell'Ilg sulla gioielleria. Rollet, *Glyptik* in Bucher *Gesch: d. techn. Künste* I p. 273-356. — Pollak, *Klassich-antike Goldschmiedearbeiten im Besitze des kaiserlich russischen Botschafters in Rom*, *Sr. Exc. A. I. von Nelidow* Lipsia 1902. Il Conforti riproduce dei modelli nel suo *Musée National de Naples* e dà un buon numero di cammei tav. CL, CLI, CLII e CLIII. Pollak, *Klassisch-antike Goldschmiedearbeiten im Besitze Sr. Exc. A. J. von Nelidow, kaiserlich russ. Botschafter in Rom.*, Lipsia, 1903.

(1) Melani *Svaghi artistici femminili* 2.ª ediz. p, 176 e seg.

se ne caricavano gli orecchi, le braccia, il collo, le dita, il capo (1), e se ne ornavano perfino i fianchi; lo assicurano Plinio e gli scrittori antichi i quali sul proposito dei gioielli, narrano cose strabilianti allato di qualche fatto che onora le donne romane rinuncianti a' gioielli per rafforzare il pubblico erario o ineggiare a' trionfi nazionali, come nei tempi di Cammillo (396 a. C.), tempi molto differenti da quelli dell'Impero, in cui le donne romane offrivano gli ori ad Apollo.

Fig. 69. — *Lione*: Braccialetto d'oro, nel Museo d'Antichità.

La passione dei gioielli ha sempre esistito, solo la civiltà la limitò e circoscrisse, quasi esclusivamente, alle donne; così interrogando l'epoche anteriori alla romana, trovasi un' enorme abbondanza di ori e di gemme. Non potei quindi resistere dal riprodurre alcune buccole fenicie trovate in Sardegna (fig. 61), appartenenti ora, non so se tutte certo in parte, al Museo di Cagliari, (l' *a* e il *d* per es.); non potei resistere a questo desiderio, perchè si tratta di oggetti originalissimi, d'amuleti forse. La buccola *a*, è composta, si può dire, di tre pendenti; la *b*, un verme, quasi ripugna colla sua stranezza; la *c*, volge a semplicità inelegante; la *d*, che egizianeggia, rappresenta un Iside col gesto di una dea asiatica, goffa nell'assieme e sproporzionata; la buccola *e*, unica che rifletta una grazia e una originalità piacevole, ricorda, — osservò il Cesnola — parecchie buccole trovate a Cipro (1); la qual cosa induce la supposizione che in un certo tempo furono di moda simili buccole. Accanto a questo modello, metto la duplice originalità di due buccole, etrusche o forse romane, la cui originalità consiste essenzialmente in ciò che sono smaltate; lo che documenta le parole scritte da me poco fa sullo smalto a Roma (fig. 62).

La gioielleria romana, la più vetusta, deve molto o tutto alla gioielleria etrusca la quale si giovò di modelli cartaginesi, (2) e l'esame di questa ci mette sulla via di comprendere quella. Orbene, fra le più antiche opere pre-romane, utili a conoscersi, stanno i gioielli scoperti nei sepolcri di Preneste e Cere. « Generalmente si compongono di poco oro più argento e moltissima ambra, » osserva il Castellani che dichiara « esistere oggetti simili nella Norvegia, nella Svezia e nelle lande messicane » (3). L'autore vuole riferirsi al famoso « Tesoro di Preneste » scoperto dai fratelli Bernardini alla fine del febbraio 1876,

Fig. 70. — *Napoli*: Spilla e collana d'oro di Pompei, nel Museo Nazionale (Fotografia Brogi, Firenze).

(1) Il Marquart, Op. e vol. cit. p. 362 e seg., descrive l'ornamento di una dama romana ai tempi di Settimio Severo (193-211) stato scoperto a Lione nel 1841, prima che dal M. fatto oggetto di studio dal Cormarmond (cit. dal M). in *Description de l'écrin, d'une dame romaine trouvé a Lyon en* 1841, Parigi Lione 1844. Consta di sette braccialetti, due anelli, sei paia di bùccole, tutt'una serie di fermagli, spilli, ciondoli e sette collane.

(1) *Cyprus* p. 297 — Veda inoltre Di Cesnola. — *Descriptive Atlas of the Cesnola Collection of Cypriote Antiquitiès in the Metropolitan Museum of Art New-York* — Boston 1885 e New-York 1894.

(2) L'Etruria adoprò moltissimo certi scarabei pseudo-egizi che le giungevano da Cartagine, centro principale di tal fabbricazione; ma non si può escludere che alcuni siano esciti da mani etrusche, benchè il fatto che l' Etruria fu tributaria dell'Oriente e di Cartagine, nelle opere di glittica, non possa essere contestato. Il Martha osservò che le pietre fini etrusche, sono di materie indigene all' Etruria, e questa osservazione, riportata dal Babelon, è molto importante. Martha. *L'Art. ètrusque* p. 591. in cfr. con Babelon. - - *La gravure en pierres fines.* V. tra altro la dattiloteca lunense nel Museo archeologico di Firenze; e, pei gioielli etruschi, veda, ivi medesimamente, i gioielli scavati a Vetulonia, fibule, anelli e soprattutto una grande collana d'oro, elemento considerevole alla raccolta di Vetulonia, che a Firenze empie tre sale d'oggetti d'arte decorativa. Per questi oggetti v. *Notizie degli scavi* 1887 tav. XIX.

(3) *Dell'Oreficeria ital.* Roma 1872 p. 26.

oggi depositato a Roma nel Museo Preistorico-Etnografico a destra del Kircheriano; e vuol riferirsi al Tesoro della tomba Regulini-Galassi, scoperto nell'aprile 1836 a Cere, oggi nel Museo Gregoriano. Il citare dunque uniti gli oggetti di Preneste e di Cere, è giusto, perchè corre fra essi un' intima relazione stilistica, la differenza consiste in ciò che gli oggetti della tomba di Cere sono di bronzo, quelli di Preneste, quasi tutti d' oro, argento o argento dorato (1); senonchè qui, la materia interessa più della forma arcaica dei gioielli, i quali formano una delle prime pagine della gioielleria romana, ossia della nostra gioielleria, che sorse da quella onde gli oggetti di Preneste e Cere, sono modelli rari e archeologicamente inestimabili.

Dopo l'Etruria imperò a Roma la Grecia, ed i gioielli trovati a Pompei Ercolano e in tutta la Magna Grecia, anche appartenenti a un tempo avanzato, debbono

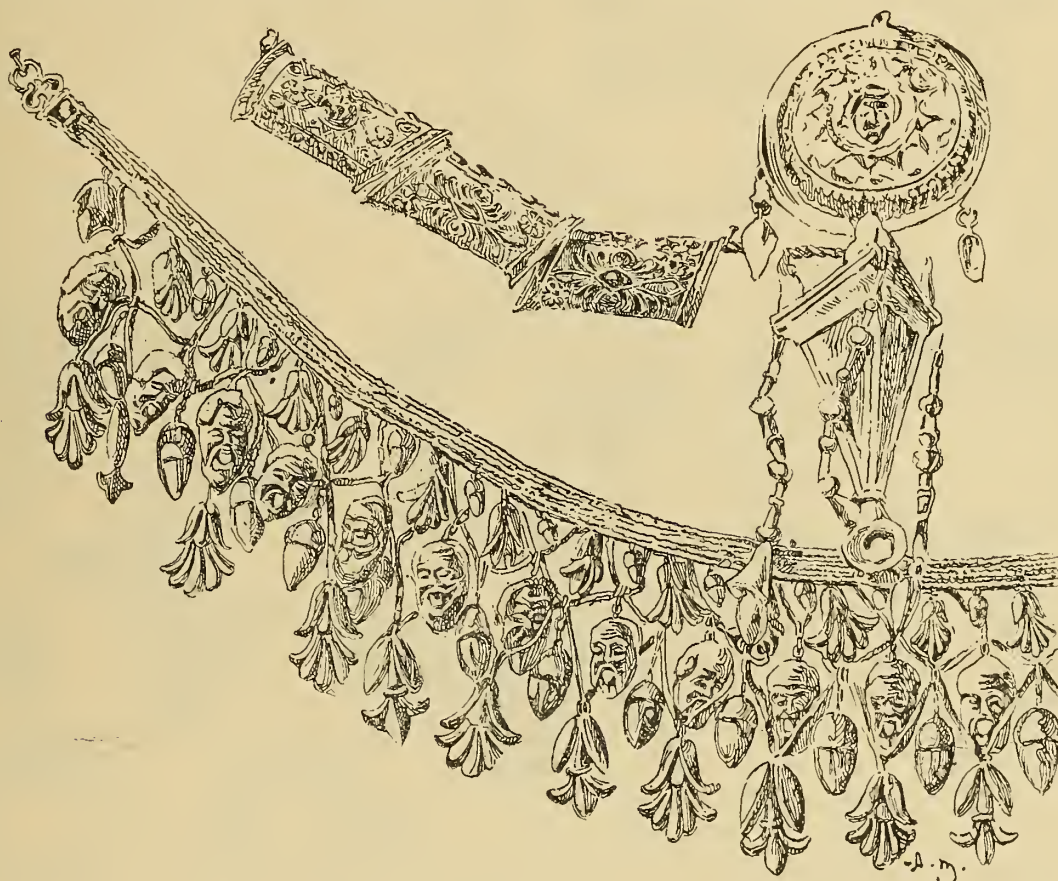



Fig. 71. — *Napoli*: Collane e pendente d'oro, nel Museo Nazionale.

considerarsi, in buona parte, opera ellenica piucchè tipi d'arte romana. Il peso, il rilievo esagerato, la ricchezza, io dissi, costituiscono le particolarità della gioielleria romana, la quale abitualmente non ebbe delle trovate originali, ma imitò i modelli etruschi e greci all'epoca dell'Impero, essendovi stata un'invasione di gioielli con medaglie. Questo uso contribuì a dare un aspetto romano ai gioielli che si ornarono, perciò, di medaglie o monete imperiali e occuparono un posto considerevole nella gioielleria che si studia. Così la gioielleria eccitò la produzione numismatica la quale, durante l'epoca classica fiori come ne lo dimostrano, tra altro, la quantità di pezzi classici conservati nei Musei, soprattutto in quello di Napoli (2).

---

(1) Fernique *Etude sur Preneste*, Parigi 1880 v. anche Helbig *Bull. dell'Inst.*: 1876 p. 117 *Annali* 1876 p. 197 e seg. 1879 pag. 1 e seg. Nei gioielli prenestini gli ornamenti, dal motivo rudimentale a linee incrociate, si estendono a rappresentazioni d'animali, leoni, sfingi, uccelli acquatici, cavalli, cavalieri, carri e fiori.

(2) Il Medagliere di Napoli, tanto in considerazione presso i più illustri nummografi, venne formato da diverse collezioni. Nella seconda metà del XVIII secolo esistevano in Napoli due raccolte di monete, l'una nel Museo di Portici, l' altra in quello di Capodimonte. Il Museo di Portici possedeva 16.245 pezzi in gran parte provenienti da Ercolano Pompei e Stabia: il Museo di Capodimonte possedeva la collezione formata dal medagliere del duca di Noja e dalla celebrata raccolta Farnesiana. Ambedue le raccolte patirono varie depredazioni e nel 1806, quando i Borboni ripararono in Sicilia, esse furono trasportate a Palermo. Erano 28.927 pezzi che tornarono a Na-

Si raccolsero molti gioielli, argenti e utensili domestici a Pompei nella casa detta di Diomede, nella cui cantina si trovò la impressione del corpo di diciotto persone e due giovinetti, ivi nascosti forse colla speranza di salvarsi dalle furie vesuviane, e i gioielli furono depositati nel Museo di Napoli. Una bella mèsse di buccole, armille o braccialetti, anelli, ed altre gioie, si rinvenne pure a Pompei, in una casa della regione sesta, isola ottava, abitata da donne, dice il Fiorelli (1); e molti scavi eseguiti qua e là, dettero eccellenti risultati.

Nè è molto tempo, entrarono nel Museo di Napoli alcuni gioielli veramente notevoli, ricchi di perle e smeraldi trovati in un possesso del sig. Valiante.

In breve, la nostra scelta diventa quasi penosa tanto è vasto e fiorito il campo degli ori e delle gioie romane (2).

Offro una discreta quantità di buccole con gemme: quella che impressiona di più forse, è la buccola trovata nel 1861 in una tomba di Bolsena (l'antica *Vulsinium*) (fig. 63, 64, 65 e 66) e si compone di due semicircoli formati da anellini riuniti a una palmetta;

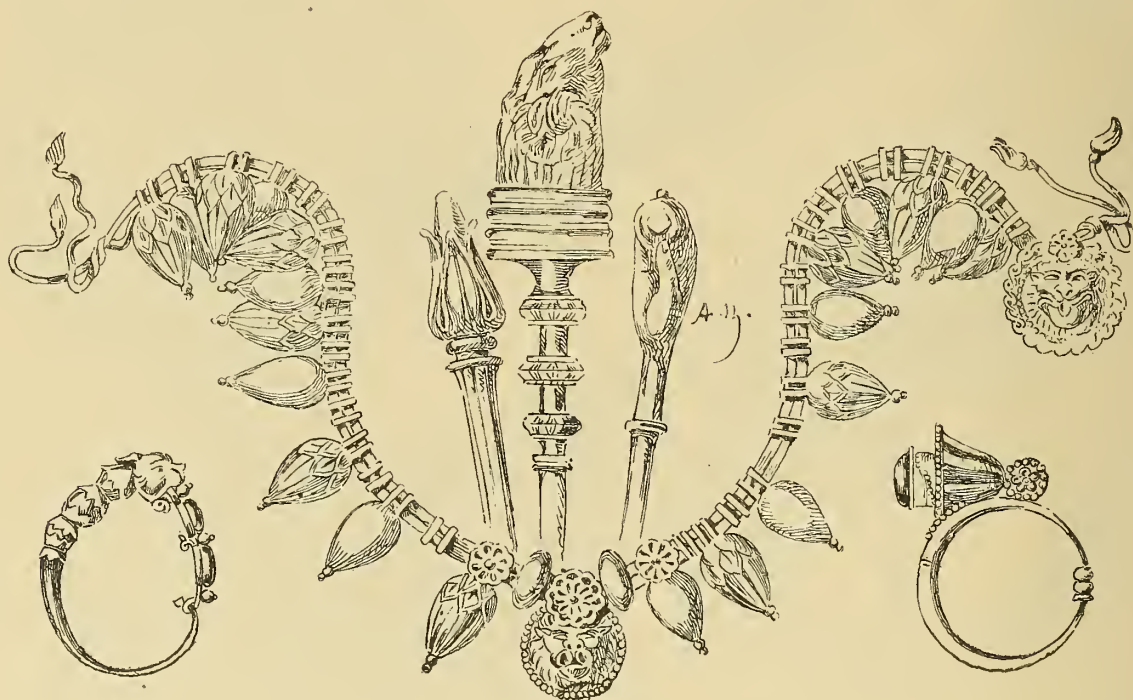



Fig. 72. — Spilloni, collana e buccole d'oro e gemme.

sopra un semicircolo, emerge il carro del sole tirato da quattro cavalli; sotto sta sospesa una specie di cupola ornata, cui si attaccano delle catenelle che finiscono con delle palme le quali sormontano delle piccole anfore; nel mezzo una catenella finisce con una perla di vetro rosso e, intorno la cupola, stanno delle figurette in piedi, fra cui delle Vittorie alate. « Tutta questa composizione, osserva il Lenormant, nella descrizione di alcuni gioielli della collezione Campana quando fu esposta a Parigi nel 1862 — tutta questa composizione occupa 3 cent. $^{1}/_{2}$. Figurarsi che dimensioni possono avere il carro e le Vittorie! Qual artista moderno, esclama il L., o del Rinascimento, sarebbe capace di eseguire, in dimensioni cotanto lillipuziane, delle figure sì eleganti e proporzionate e finite come queste? ».

Le buccole di cui parlo, a motivo della forma piucchè peso, appartengono al genere composto di due o più pendenti, perle o simili, ai crotàli; e i cròtali, da

poli, con 8000 pezzi di meno; ed essi costituirono il primo nucleo del Medagliere napoletano il quale ricevette poi altri pezzi scavati, prima del 1820, a Cerignola, Pesto, Terra di Lavoro, Capua, S. Salvatore di Alife, e ricevette da Velletri, le monete del Museo Borgia, che recarono a Napoli parecchie monete romane ed altre ricchezze, come i pezzi dell'Università degli Studi, quelli della Raccolta Poli, dell'Arditi, e, cogli acquisti fatti a beneficio della raccolta napoletana, questa divenne celebre.

(1) Op. cit. p. 118.

(2) Un Museo molto ricco di gioielli romani è quello dell'Eremitaggio a Pietroburgo (Stephani *Compte rendu* 1864). Buon numero di gioielli d'oro romani, possiede il Museo di Kensington e il Museo di Torcello (Levi; *Le collezioni veneziane*, ecc, Venezia. 1900 I p. CCXXXIV).

crotalum specie di strumento musicale adoperato ordinariamente nel culto di Cibele ed equivalente alle nostre nacchere, — e i crotàli buccole pesanti composte di varî pendenti i quali urtandosi producevano del rumore, dovettero formare un genere di buccole gradite alle donne, ambiziose di mostrare la propria ricchezza (1). Cotale ambizione poteva bensì esser soddisfatta meglio dai braccialetti o armille, ornamento desideratissimo in ogni epoca della storia.

I braccialetti furono usati dagli Etruschi e dai Romani ad ornare il polso e l'avambraccio, e le donne greche ne andavano pazze. Se ne fecero di forme infinite, dalla semplice fascia allo spirale, al motivo intrecciato, al serpentino, all'ingemmato.

Bisogna distinguere i braccialetti dell'avambraccio da quelli dei polsi; i primi, spesso formati

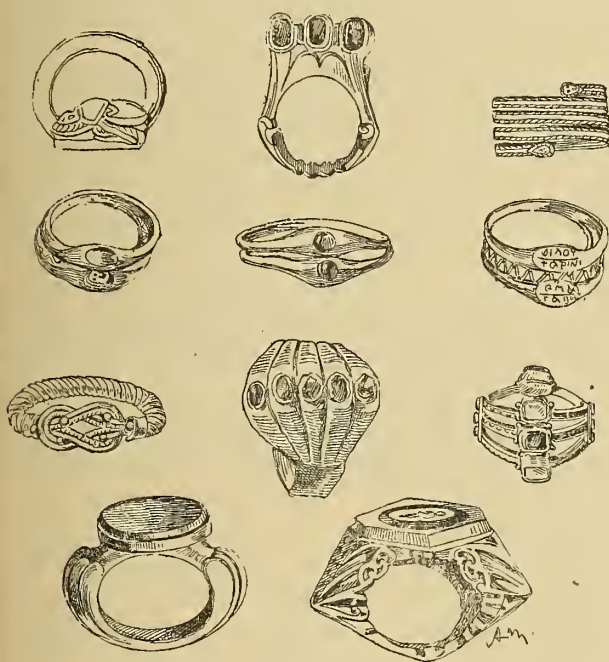



Fig. 73. — Anelli d'oro e gemme.

da una fascia di metallo, si adattavano al braccio comprimendolo; gli altri, avevano un fermaglio o degli uncinetti. I braccialetti da avambraccio, non chiamavansi *armillae* ma *sphinter* dal verbo greco σφιγγώ costringere, stringere, il *cogo* dei latini; e esiste un'altra distinzione più importante, fra l'armille muliebri e quelle che servivano di premio ai soldati.

(1) Nella fig. 66 i crotàli sono le buccole nella penultima linea con duplice perla a pera o a sfera; ed è un crotàle la buccola lunghissima, a fianco della buccola con le perle a pera. Ivi, le buccole nell'ultima linea, appartengono al Museo Poldi Pezzoli a Milano. Anche la tav. 2 contiene dei crotàli.

Valerio Massimo insegna che quei premi erano conferiti in nome dell'Imperatore:

Imperator te argentis armillis donat,

e Plinio dice che si conferivano soltanto ai cittadini romani. Cotal costume fu proprio ad ogni modo degli antichi Sabini; e i Romani si cingevano dell'armilla,

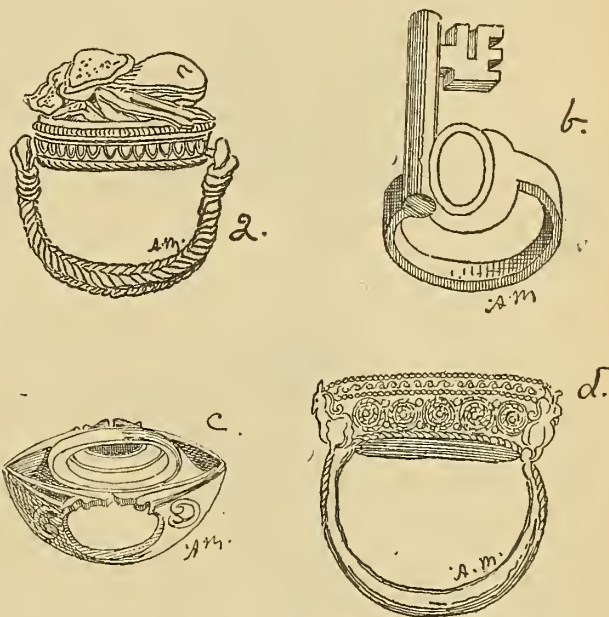



Fig. 74. — Anelli: *a*, greco con scarabeo; *b*, con una chiave, *c*, in forma d'occhio; *d*, etrusco.

quale decorazione, in circostanze solenni. Ciò non esclude che fra gli uomini qualcuno non portasse l'armilla per vezzo ed eleganza, e si dice che Nerone tenesse al braccio destro un braccialetto d'oro: senonchè l'uomo *armillatus* non era degno di lode.

Si fabbricarono braccialetti di bronzo, oro, argento, ferro, avorio, ambra, corallo, vetro e la forma a spirale o serpe avvoltolato (fig. 67 e 68) fu una delle più comuni; ciò si deduce dai braccialetti esistenti e da quelli dipinti sui muri o sui vasi. Costumarono molto anche i cerchi semplici, e sotto l'Impero ebbero voga i braccialetti con medaglie, di cui offro un esempio copiato nel Museo Imperiale di Vienna (fig. 67 *a*). Trattasi d'un braccialetto da avambraccio d'oro, traforato e gli effigiati nelle medaglie sono Marco Aurelio, Caracalla, Gordiano III e Claudio il Gotico.

Dei modelli miei il più curioso è un braccialetto grosso, del Museo di Lione, d'oro, (fig. 69) opera della decadenza, eseguito a sbalzo già ornato nel centro da una medaglia di Lucio Vero. Si apriva dalla parte posteriore come si vede nel disegno; e

il più volte nominato Museo « des Antiques » conserva altri braccialetti romani assai grossi; ed uno d'oro contiene il medaglione d'Agrippina.

Il soggetto dei braccialetti ha affinità con quello delle collane, altro ornamento desideratissimo in ogni

Fig. 75. — *Pietroburgo, Parigi, Napoli:* Cista a cordoni, buccola e spilloni d'oro e avorio nel Museo dell'Eremitaggio, nel Louvre e nel Museo Nazionale.

epoca della storia. Nell'Egitto, nell'India, nella Persia, si usarono le collane tanto per le donne quanto per gli uomini; a Roma si usarono molto dalle donne, ed i Romani chiamarono *monile baccatum* le collane di margherite oro, pietre, e vetri. Gli scavi d'Ercolano e Pompei (fig. 70, 71 e 72) misero in luce una quantità di collane; oltre quelle esistenti, specialmente al Museo di Napoli, ci sono le pitture ellenistiche, documenti autentici a cosiffatto soggetto e ci sono le medaglie (1).

Il lettore trova, fra i miei disegni, l'esempio di varie collane, la più ricca e bella delle quali appartiene alla tavola 2 ove io disegnai alcuni gioielli del Museo di Kensington; essa, ai vetri sfaccettati, unisce granate, ametiste, lapislazzuli, piccole sfere d'oro, e tuttociò in un assieme decorativo molto leggiadro.

Plinio scrive *torquatus miles*, di quel soldato che, per le sue prodezze, aveva ricevuto una collana d'oro, e la voce *torquatus* viene da *torquis* o *torques*, da cui l'italiano torque, poco usato a significare collana; ma il *torquis* dei Romani, era una collana d'oro attorcigliata (*torqueo* piegare, torcere con forza) composta di un cerchio liscio sopra il quale si attorce, a spirale, un filo o più fili d'oro e terminata con due uncinetti o due bottoni, quasi teste di chiodo. Non si confonda la torque militare col *torquis brachialis*, da *brachium* braccio; cioè ornamento del braccio, braccialetto in forma attorcigliata. Usarono questo genere di braccialetti, i Greci (fig. 68 *a* e *c*) e gli Etruschi, ed il Museo Campana ne possedeva un certo numero.

Al Museo del Campidoglio, nella sala del Gladiatore, il Gladiatore morente o meglio il Gallo morente, ha al collo una collana attorcigliata o intrecciata di filo d'oro, la torque gallica; la qual cosa non deve indurre a credere che i Romani abbiano ricevuto l'uso della torque dai Galli; ad ogni modo l'uso ne era esteso (2).

La varietà delle collane, che è ancor quella delle catene, (in certe pitture si osservano delle donne con due catene d'oro intrecciate sul petto, costume il quale non esiste più) la varietà delle collane si rispecchia sulla enorme varietà degli anelli (3).

---

(1) Mommsen *Histoire de la monnaie romaine* Parigi 1865-75. Lenormant La *Monnaie dans l'Antiquité*. V. Anche Cohen *Medailles impériales*.

(2) L'Odobesco in un volume sopra *le Trésor de Petrossa*, Parigi 1900, parla di una preziosa raccolta di gioielli e vasi d'oro scoperti nel villaggio di Petrossa, precisamente sul monte Istritza sui Carpazi nel 1837. Questa raccolta secondo l'O:, che la studiò con acume ed amore, appartenne ai Goti della Dacia, forse al re Atanarico † 381). Da costui il « Tesoro » sarebbe stato sepolto eppoi ritrovato, come venne detto. Vi è notevole una grande torque d'oro massiccio, alta cinque centimetri lunga cinquanta, col diametro di diciassette centimetri, ed in generale si tratta di opere d'arte industriale, le quali non hanno l'importanza artistica delle cose greco-romane.

(3) Si chiamò dai Romani *bulla aurea* un ornamento d'oro portato dai giovanetti patrizi, tondo, composto di due lastre d'oro, concave, unite, e dentro un amuleto; una fascia ripiegata con piccoli fregi, nomi, iscrizioni, o liscia, formava il sostegno delle due lastre, e la

L'anello è uno dei gioielli più antichi; non parlo degli Egizi, degli Assiri, dei Persiani, parlo degli Etruschi appo i quali l'anello fu costumatissimo. Nei sepolcri etruschi se ne trovarono di ogni specie, con targhe d'oro, gemme, scarabei, agate incise, vetri di rara bellezza. A Roma l'anello più comune fu l'*anulus ferreus*, portato da tutti i Romani eccetto i senatori ed i cavalieri, i quali lo portavano d'oro come insegna di classe. Le parti dell'anello erano distinte dagli antichi in *orbiculo* (cerchio), *funda* o *pala* (incastonatura) e gemma, (pietra o gemma incastonata).

L'anello di ferro era senza pietre, e Plinio insegna che i Romani da principio si misero gli anelli al quarto dito; (in un bassorilievo del Museo Pio Clementino due personaggi hanno l'anello al quarto dito) poi all'indice e infine al dito mignolo. Pare che il primo a portare un anello con gemme, una sardonica, sia stato Scipione Affricano il maggiore (235-183 a. C.), ed il ricco Crasso sarebbe stato il primo a portar due anelli; inoltre, al tempo di Orazio (65-8 a. C.), era segno di molta eleganza mettersi tre anelli nei diti della mano sinistra; in seguito, gli uomini e le donne se ne ornarono tutti i diti in guisa da impedire le articolazioni (1); ma anche quando gli anelli d'oro vennero di moda, certi austeri Romani, titolati, non rinunciarono all'anello ferreo per amore alla semplicità antica; ciò avvenne fino agli ultimi tempi della Repubblica. Caio Marco (155-86 a. C.) portava l'anello ferreo quando vinse Giugurta re di Numidia; viceversa, il diritto all'anello d'oro, divenne una ambizione irresistibile, e gli Imperatori furono investiti della facoltà di concederne l'uso; onde Tiberio promulgò una legge che proibiva l'anello d'oro a chi non possedesse una data rendita; a poco a poco cotal rigore decadde e il diritto a tale anello lo ebbero tutti.

A Roma si fabbricarono anelli differenti di forma e d'uso; perciò fra gli orefici, *fabri aurarii*, esisteva una classe particolare destinata alla fabbricazione degli anelli *anularii*, e persino eravi un luogo che da tali fabbricatori pigliava il nome, *scalae Anulariae* nell'VIII regione, come le celebri *scalae Gemoniae* presso il carcere Mamertino, e le *scalae Cassi*, comunicazione fra il Tevere e l'Aventino. Giovenale fa credere alla distinzione degli anelli da estate e da inverno, come esiste nelle vesti, più leggieri gli uni più pesanti gli altri; lo che non urta coll'uso romano degli anelli.

Fig. 76. — *Parigi:* Spilloni d'oro, nel Museo del Louvre.

L'anello più considerato, moralmente, era l'anello nuziale, *cingulum* o *vinculum* e per sincope *vinclum*, voce generica la quale indica tutto ciò che lega come la prima indica, genericamente, la cintura.

Sembra che a Roma si usasse di offrire alla sposa, oltre l'anello nuziale, un anello di ferro o bronzo con una piccola chiave, quale simbolo di investitura suprema nelle cose familiari.

Fra gli anelli romani curioso il genere destinato ai conviti. Gli anelli da conviti contenevano un diamante il quale serviva a scrivere sui bicchieri il nome di coloro cui si propinava; e notevoli gli anelli col ritratto, oggi non più usati e usati invece i medaglioni col ritratto. Silla possedeva un anello con Giugurta prigioniero. Nella mia raccolta (fig. 73 e 74) c'è un anello, imitazione d'un occhio, (fig. 74 *c*) curiosissimo ma relativamente comune. I Greci, gli Etruschi ed i Romani, usarono degli anelli la cui

---

bulla era accompagnata da una catenella. Prima che a Roma, si costumò in Etruria, e i Romani l'ebbero dagli Etruschi i quali insegnarono ai primi di mettersela al collo, essendo così quasi un ricordo delle medaglie e degli abitini attuali. I plebei portavano la bulla di bronzo o cuoio i soli giovanetti la portavano a Roma, onde *bulla dignus* dicevasi a chi faceva o diceva cose da ragazzi: chi era giunto all'età di vestir la toga abbandonava la bulla. Furono trovate parecchie bulle a Cere, Vulci, Tarquinia, e il Ficoroni ne illustrò una importante trovata a Roma-Vecchia (Ficoroni, *Bolla d'Oro*). Non è cosa disutile rammentare che il cittadino romano riceveva la toga in età virile, come insegna del suo diritto civico. In tale occasione si facevano delle feste familiari, e l'avvenimento era circondato da una certa solennità. La toga era interdetta ai banditi e agli stranieri; ed era il costume ufficiale obbligatorio alla *salutatio*, ai giuochi, alla corte e al disimpegno delle cariche pubbliche.

(1) Fino dagli ultimi tempi della Repubblica si aveva un luogo apposta per riporre gli anelli, la *dattilioteca*, voce che presa genericamente indica collezione di pietre preziose; in senso speciale sta a significare scrigno per gli anelli. A Pompei si scuoprì uno di questi scrigni d'avorio, tondo, con una colonnetta sopra il coperchio, per infilarvi gli anelli.

pietra, pei colori e la incassatura, sembra un occhio. Certe volte mobile, girava su un asse come nel modello da me riprodotto, ed era un amuleto contro il maldocchio, *fascinum*; o la pietra era sostituita da un nodo, il nodo d'Ercole, equivalente ad un altra superstizione, sapendosi che in ogni tempo certi anelli furono portati come preservativi o talismani. Un tipo comune alla Grecia e all'Italia antica, è quello a serpente alle volte girato a spirale, alle volte terminato da due teste, come fosse un serpe bicipite.

Fig. 77. — Gemme incise e firmate appartenenti a varie raccolte italiane ed estere.

Alcuni anelli non si trovano che in Italia. Oltre quelli ornati di scarabei, cari agli Etruschi, ne esiste un genere che sembra d'origine etrusca; gli anelli d'oro con un castone allungato come quello della fig. 74 *d* o tondo alle estremità, o puntuto o a mandorla. Sul piano dell'anello qui riprodotto è figurato Apollo che, da un carro attaccato a cavalli alati, tira le sue freccie sopra Coronide figlia di Flegias. I più antichi anelli con sigilli risalgono all'epoca della seconda guerra punica (1); ed a Roma si costumarono perfino degli anelli colla chiave unita al timbro (fig, 74 *b*), chiave che serviva a chiudere delle cassettine o dei mobiletti. Nel presente gruppo, l'anello *a* è greco e fu trovato a Chersoneso Taurica (Crimea) in una tomba, ed io lo do per la sua forma originale e perchè appartiene al miglior periodo dell' arte ellenica. Si orna d' uno scarabeo; che, fra gli amuleti, si considerò universalmente uno dei più efficaci o più atti a salvare la gente da malattie e da qualsivoglia danno morale e materiale.

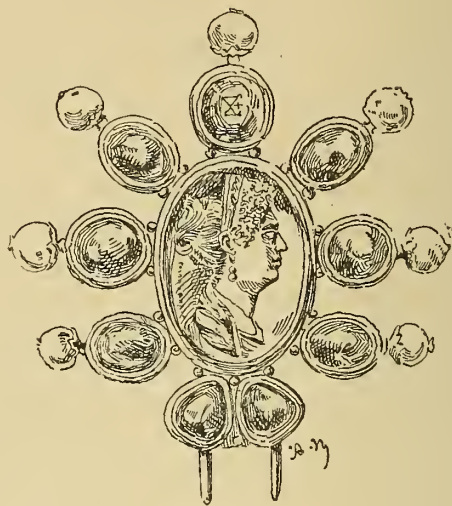



Fig. 78. — *Parigi:* Gemma intagliata col ritratto di Giulia figlia di Tito, unico resto del famoso reliquiario di Carlomagno, nel Museo di antichità della Biblioteca Nazionale — *Napoli*: Testa di Medusa, ornamento della « Tazza Farnese », nel Museo Nazionale.

(1) Gli scavi misero in luce una quantità di sigilli; il Museo di Napoli ne conserva parecchi di provenienza pompeiana. Fra gli altri ricordo il sigillo trovato nel tablino della casa abitata da un C. Vibio, bronzeo, colla indicazione del proprietario C. VIBI. C; due altri, ne ricordo, con le seguenti parole: ONOMASTI. M. ASELLINI l'uno, colle seguenti CN. CAETRONIO EVTYCHI l'altro; queste parole esprimono il nome dei rispettivi proprietari.

Come oggi, così in antico le donne a Roma attribuirono una somma importanza all'ornamento del capo, e in un dipinto ellenistico vedesi l'*ornatrix* che sta accomodando i capelli e i gioielli alla sua padrona; onde uno storico della pettinatura avrebbe molto a dire su tal soggetto, basandosi sulle pitture, sulle sculture e sulle monete (1). La conferma di questo mio giudizio si trova in Ovidio citato dal Guhl e Koner, (2) ove dichiara « che le foggie d'accomodare i capelli a Roma sono così innumerevoli come le ghiande d'una quercia onusta, le api sull'Ibla, la selvaggina sulle Alpi, ». Pur sfrondando l'esagerazione, ci resta tuttavia molto; e Giovenale che parla di pettinature altissime, a più ordini, accenna la mole del capo torreggiante come un edificio di parecchi piani:

. . . . e mole
Compaginata a più solai torreggia
L'edifizio del capo (3).

L'ambizione si estese in ogni modo; e trovandosi i Romani, per le lunghe guerre, in continuo contatto coi Germani, si destò nelle donne latine la predilezione alle chiome bionde, *flavae comae*, delle donne tedesche, in contrapposto al color bruno dei proprî capelli; perciò si fabbricarono delle parrucche a Roma che inalzavano e formavano « l'edificio del capo ».

Tali « moli » abbisognavano di molti aghi crinali e, la ampia superficie, di un gran lusso di pettini, diademi, corone e ciondoli: così Roma ebbe una fabbricazione attiva di questo genere di gioielli in argento, oro, bronzo, osso, ornato o no con perle o gemme (4).

Marziale accenna lo spillone muliebre quando nell'epigramma.

Tenuia ne madidi violent bombycina crines
Figas acus tortas sustineatque comas

e descrive unti e profumati i capelli, legati e adorni di nastri. L'ago crinale divenne persino istrumento di punizione, in mano alle donne romane adirate colle schiave, che non ne intrecciavano i capelli e non mettevano le vesti a loro modo: con l'ago esse pungevano le schiave fino a sangue.

(1) Manoni, *Il Costume e l'Arte dell'acconciatura nell'Antichità*, Milano 1895.
(2) Op. cit. II ediz. vol. 2. pag. 309.
(3) Cit. del Guhl e Koner II ediz. vol. II p. 311.
(4) Nel Gabinetto di Antichità a Vienna si vedono varî spilloni d'oro di questo genere.

Gli antichi eseguirono spesso con molta finezza gli spilloni da ornamento; nella figura 75 uno spillo d'oro rappresenta, ridotto a metà, una testa di cervo lavorata squisitamente: fu scoperto in una tomba del Bosforo cimmeriano, ed appartiene all'arte greca. Si possono vedere altre spille della stessa provenienza nel Museo dell'Eremitaggio a Pietroburgo.

Altri spilloni sono sormontati da figurine o da gruppi; tali alcuni nel Museo di Napoli, trovati ad Ercolano (1) ed ammirati dal Winckelmann e n'è ricco il Louvre cui appartiene lo spillone d'oro da me riprodotto a metà del vero nel gruppo della fig. 75, con un Amorino in piedi il quale suona il flauto. Al Museo di Napoli appartiene anche uno spillone d'avorio sormontato da un elegante immagine di Venere uscente dalle onde (stesso gruppo), nell'atto di acconciarsi le chiome: e l'altra spilla d'oro alla estremità della quale sta come sospesa una figura che ha in una mano una patera e dall'altra una cassetta di profumi.

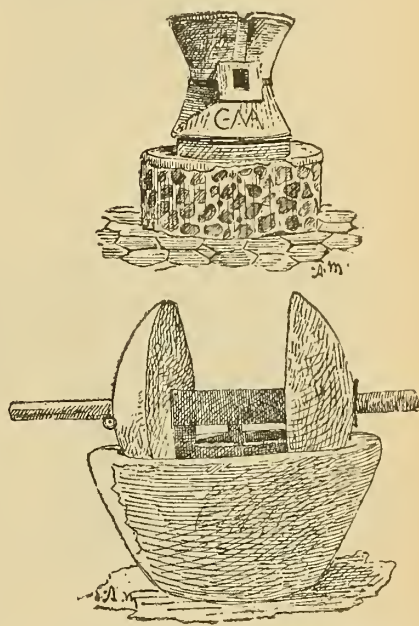



Fig. 79. — *Pompei*: Macina di tufo attigua alla casa di Sallustio. — *Boscoreale*: frantoio (*trapetum*) nella « villa rustica ».

Gli spilloni od aghi crinali non vanno confusi colle fibule (*Fibula* così detta, secondo Scaligero, *a fibo vel findendo*, perchè *findit quod perforat*) composte da un lungo ago attaccato ad un mezzo anello rigonfio, ornato di uccelli, chimere, sfingi o simili, e terminate in una specie di canaletto alla fine dell'ago, a fermarlo e perchè non punga. Si fabbricavano le fibule come gli altri gioielli cioè col bronzo, l'argento, l'oro, l'ambra, e le più antiche sono di bronzo. Dalla voce che le designa è derivata la parola italiana fibbia, fermaglio, fossilizzatasi nella nota forma

(1) *Lettres sur les découvertes d'Erculanum* p. 61.

rettangolare o ovale con due punte mobili od una, unite ad un traversino. I Romani conobbero anche questa specie di fermaglio; ma la vera fibula è spesso oggetto d'arte, e fu usata così dalle donne come dagli uomini; questa per la *clamys*, quella per l'*amîctus* (1).

Sinora parlai poco delle gemme, elemento principale ed esclusivo dei gioielli od ornamenti in genere (2).

Gli antichi contornavano le gemme tanto allo stato naturale quanto pulite sfaccettate e intagliate (3). Il Castellani, parlando di quelle incise, osservò che è quasi impossibile stabilire delle norme fisse e riconoscere l'epoca loro, e il meglio è di limitarsi a giudicare l'incisione. Soggiunge in modo generico, che le gemme incise di grandezza maggiore di quelle che si potessero incastonare in un anello, non sono quasi mai antiche; il costume di incidere e lavorare pietre di gran dimensione appartiene all'epoca moderna; i moderni glittici, quelli capaci, non incisero pietre piccole, gli antichi, quelli più capaci, incisero esclusivamente queste; perciò se vedesi qualche pietra grande incisa, essa escì dalle mani di glittico mediocre (1). Si dica lo stesso pei cammei, essendo pressochè impossibile distinguere i moderni dagli antichi.

Fig. 80. — *Roma*: Sedie marmoree, *a*, *solium* da bagno di marmo rosso nel Museo Vaticano, *b* e *c*, *cathedrae* (la *c cathedra strata* [di legno?])

Gli artisti orientali ignorarono lungamente la scultura in rilievo destinata alle gemme, cioè non ebbero un'idea dei veri cammei; gli Egiziani ritagliarono delle pietre ma non con disegni o figure in rilievo, e i Babilonesi che possederono ognuno il proprio sigillo come i Romani, ebbero dei cilindri incisi

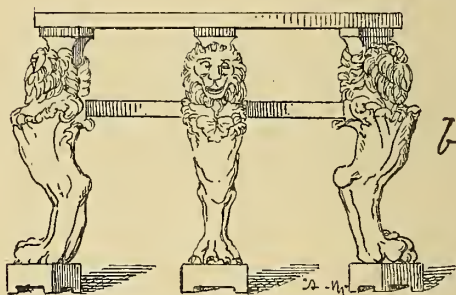
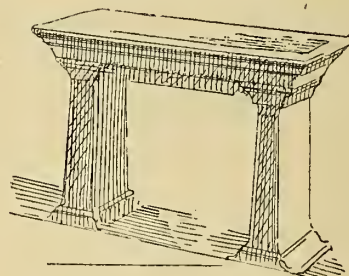



Fig. 81. — *Pompei:* Tavole marmoree: *a*, nella Casa dei Vettii (nel viridarium), *b*, *mensa delphica* nella casa di Caio Cornelio Rufo.

in lettere e figure di cui le collezioni di Europa, soprattutto il Museo Britannico, sono riccamente ornati. In maniera generale è lecito dunque asserire che i cammei appartengono a un'arte progredita, e a un tempo in cui potevasi disporre di istrumenti perfezionati (2). Una cosa è pertanto lo scolpire una pie-

(1) Per una bella raccolta di *fibulae* v. Dütschke *Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr, im Rheinlande* LXIV (1868) p. 80-93 tav. V-VI e Montelius *Spännen frän. Bronsäldern* I-II Stocolma 1880-82. I ricercatori di fibule antichissime visitino, nel Museo Preistorico di Roma, la collezione di Preneste, cioè « il Tesoro di Preneste ».

(2) I Romani misero delle gemme agli scudi e nei cinturini delle spade i quali erano ornati talora di lamine d'oro o argento (*Bull. dell'Inst.* 1871 p. 56: *Zona-cum segmentis argenteis*). Sembra che le gemme abbiano principiato ad ornare i cinturini nel III secolo.

(3) Castellani *Delle gemme* p. 22.

(1) *Dell'Oref. ital.* p. 73-74.

(2) Si vorrebbe vedere il primo saggio dell'arte che condur doveva al rilievo sulle pietre preziose, in due gemme indicate dal Soldi nella *Revue Archéologique* v. XXVIII p. 153. — les *Cylindres babylionens* « Dans l'une de ces gemmes la couche supérieure de l'onyx a été degagée de l'inférieure, pour recevoir une inscription en creux. Dans l'autre, les yeux et le cou d'un serpent, sont rendus à l'aide de trois tons différents de la pierre ».

tra in rilievo un' altra inciderla; tanto vero, a Roma, gli artisti del primo genere ebbero un nome, *coelatores o scolptores*, quelli dell'altro un altro, *cavatores o signarii*; tutti però erano glittici e la loro arte si chiamava glittica dal greco γλύπτω, io incido.

Il lavoro delle gemme non era complicato. Dopo che l'arrotatore, *politor*, aveva pulito la pietra e le aveva dato una forma convessa o piana, il lapidario, *scolptor*, *sculptor cavarius*, la lavorava con istrumenti di ferro unti con olio e polvere di Nasso, dei quali alcuni erano tondi, altri appuntati; e le figure venivano incise nella pietra — *gemmae sculptae exculptae* ἀνάγρυφα a intaglio od incavo — o cesellate in bassorilievo, *caelatae* ἔκτυπα, cammei, sole o unite; le prime usandosi specialmente nei sigilli le seconde negli ornamenti.

I soggetti si possono dividere in tre classi principali: gli iconografici abbondantissimi, i mitologici, e i soggetti di genere, scene della vita privata, edifici, piante, animali.

Avanti la fine della Repubblica, non pare che Roma abbia fatto molto uso di gemme; l'uso sarebbe cominciato a divulgarsi nell'epoca in cui si fecero più fitte le relazioni fra l'Italia e l'Oriente, ed a poco alla volta si toccò l'abuso; ciò avvenne negli ultimi tempi dell'Impero.

Vennero, in Roma, dei forti glittici o litoglifi, alcuni dei quali conosciamo dalle lodi degli scrittori, altri dalle lodi e dalle opere da costoro firmate.

Il più forte di tutti, Dioscoride, — il quale, glittico, signoreggiò il secolo d'Augusto — è noto per le opere cui appose il nome e le lodi degli scrittori, più fortunato del suo emulo Pirgotele, il quale vissuto all'epoca di Scopa Prassitele e Apelle, (VI secolo) si conosce esclusivamente per le lodi degli storici.

E Pirgotele, glittico titolato di Alessandro, il quale non si fè riprodurre sulle gemme che da lui, come in scultura da Lisippo, in pittura da Apelle, signoreggiò il secolo d'Alessandro precisamente come Dioscoride, io dissi, signoreggiò il secolo d'Augusto; Dioscoride stesso ebbe tre figli glittici, Euticheo, Erofilo ed Illo, quest'ultimo confuso talora con un Aulo, di ciascuno de' quali pervennero opere firmate; — chè i glittici antichi talora incisero il proprio nome sulle gemme, il qual costume ci fece conoscere, oltre ai notati, i nomi d'un Alfeo, d'un Aretone, d'un Solone, d'un Aspasio, d'un Glicone, d'un Rufo, d'un Panfilo, d'un Apollonio, d'un Lucio, d'un Diodoto, d'un Evodo e molti altri nomi di glittici o litoglifi i cui lavori si trovano nelle collezioni pubbliche e private (1).

A Roma i glittici dovevano essere numerosi perchè l'uso delle pietre si estese dai gioielli ai vasi da bere, *gemmata potoria*, detti da Plinio *vasa ex auro et gemmis* (2) ai mobili, alle armi, alle lettighe, alle carrozze, alle vesti, alle scarpe.

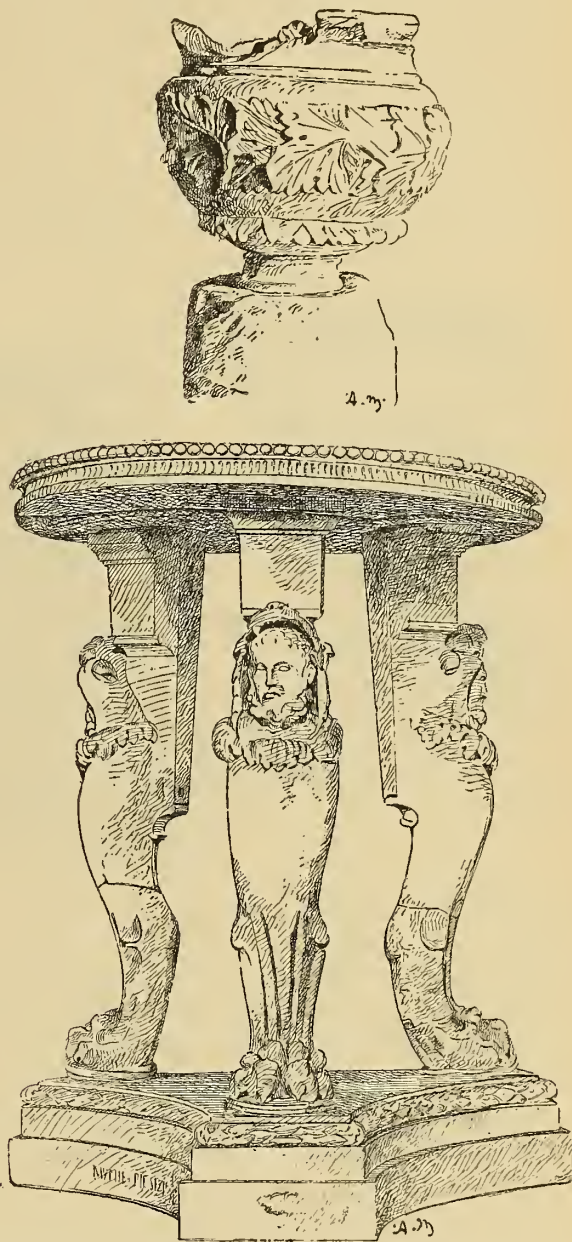



Fig. 82. — *Grottaferrata*: Vaso marmoreo nel Museo. — *Roma*: Tavola *(mensa delphica)* nel Museo del Vaticano (Fotografia Moscioni, Roma).

(1) Sono indicate dal Furtwaengler e dal Babelon cit.

(2) Il Brunn pubblicò in *Gesch. der griech. Künstler*, II, p. 443 e seg una nota di antichi lapidarii.

Eliogabalo (218-22) portava ai suoi calzari delle gemme incise da artisti di primo ordine; Aureliano (270-75) vincitore di Zenobia consacrò, nel tempio del Sole da lui fatto erigere in *campo Agrippae* e restituito da un disegno del Palladio scoperto dal Lanciani, delle vesti coperte tutte di gemme, e Claudiano descrive le vesti imperiali di Onorio (398-425) brillanti di ametisti e di giacinti.

Riunii alcune gemme; e siccome non sono poche le firme false, mi studiai di raccogliere delle gemme con firme vere. La prima in alto del mio disegno, (figura 77) rappresenta Diomede e Ulisse che rapiscono il Palladio, soggetto comune all' arte greco-romana: e quest' intaglio della collezione Marlborough è firmato Felice (ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ): sull'altare presso Diomede, e sopra la testa di Ulisse, trovasi il nome del possessore ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ ΣΕΟΥΗΡΟΥ. La seconda gemma rappresenta Eros (Amore) coi piedi legati, condannato al lavoro come uno schiavo, reca la firma Aulo (ΑΥΛΟΥ) nell' esergo. Trattasi di un cammeo pubblicato dal Bracci ora perduto (1). La terza gemma rappresenta la testa di un satiro ridente ed è firmata Illo (ΥΛΛΟC ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ ΕΠΟΙΕΙ) a sinistra della testa (si rammenti che Illo era uno dei figli, il terzo, di Dioscoride) ed appartiene al Museo di Berlino. L' altra gemma, una calcedonia nel Gabinetto delle Medaglie, che rappresenta un Toro dionisiaco folleggiante con un tirso, è firmata dallo stesso, nel campo sopra il corpo del toro.

(1) *Memorie degli antichi incisori*, tav. XXXIII.

Fig. 83. — *Pompei:* Piedi di una tavola marmorea *(cartibulum)* nella casa di C. Cornelio Rufo.

La più grande rappresenta il busto d' Ottavia, cioè uno dei più bei cammei dell' epoca d' Augusto, un capolavoro ma senza firma. Saremmo forse davanti a un' opera di Dioscoride? Il prezioso cimelio appartiene alla Raccolta del barone Roggero de Sivry e la finezza del busto biancheggiante su un fondo bruno translucido, sembra un volo nella bellezza e nel mistero. L' ultima gemma contiene il ritratto di Augusto ed appartiene agli Uffizi.

L'Italia, nei suoi Musei pubblici e privati, va ornatissima di gemme. Gli Uffizi conservano la celebre collezione Medicea, il Gabinetto di cammei principiato dal cardinale Leopoldo con de' pezzi antichi, alcuni importantissimi come uno (n.° 2458) che vuolsi sia stato un sigillo d' Augusto (1); e il Museo di Napoli, vanta una ragguardevole serie di gemme e cammei, dei pezzi greci e romani unici di provenienza pompeiana; gemme, cammei e paste vitree, alcune importantissime come un' agata con una danzatrice ed una pasta vitrea con Miverva.

L' Estero poi vanta il grande cammeo di Vienna, onice mirabile a tre strati colla famiglia e l'apoteosi d' Augusto (a. 12 a. C.), il gran cammeo di Parigi, indicato al nome di questo stesso imperatore, agata inarrivabile nel Museo di Antichità della Nazionale (anno 19 d. C.); nè cito l'altra famosa gemma, pure a Parigi, dico il cammeo d'onice coll'effigie di Germanico e Agrippina, firmato dai litoglifi Alfeo e Aretone, perchè il cammeo di Augusto li eclissa tutti. Esso, denominato « le grand camée de France », deve dirsi l'agata di Tiberio e i documenti che lo riguardano, non risalgono al di là del XIII o XIV secolo: il Babelon lo assegna all'epoca circa in cui Agrippina riportò in Italia le ceneri di suo marito, al principio del regno di Caligola (a. 37) (2): e ne esiste la

(1) Müntz, *Les Collections des Médicis*, Parigi 1888, compongono una serie d'inventari e le gemme vi occupano un posto notevole.

(2) Op. cit. p. 6. Questo grande cammeo venne riprodotto, parecchie volte e fu oggetto di molti studi; i lavori che ne trattano sono indicati in gran quantità dal Bernoulli, *Roemische Ikonographie*, 2 p., p. 275.

copia di una parte ed era posseduta nel 1887 dal M. Hawkins a Bignor-Park (Sussex).

Il Gabinetto di Antichità nella Biblioteca di Parigi va oltremodo famoso per la sua collezione di cammei classici; e, latini o non latini, eccone nella tavola 3 una scelta fatta con cura; sono quasi tutti sardoniche a tre strati di singolare e forte bellezza. Quella (*a*) coll' effigie vivente d' Augusto è eccezionale; la montatura di gemme, rubini zaffiri e perle non inclina a volgarità come si insinuò, ed appartiene all' alto Medioevo; il tutto trovavasi nel Tesoro di S. Dionigi; splendido altresì il cammeo *d* col toro dionisiaco, la cui azione volge ad una naturalezza che sorprende; esso ripete a colori lo schizzo precedentemente dato. All' osservatore intelligente non ho bisogno di mettere in particolare evidenza gli altri pezzi della mia tavola, i quali sono doverosamente precisati nelle parti essenziali.

Fig. 84. — *Pompei*: Piede di una tavola marmorea (*mensa delphica*).

I monumenti più ragguardevoli di questo genere, entrarono nelle moderne Dattiloteche dai Tesori delle Chiese. Nè deve far meraviglia che opere egregie appartenenti alla glittica greca o romana, abbiano servito ai Cristiani: perchè nel Medioevo, gli antichi cammei, ed ogni maniera di pietre incise, ornarono coperte di libri liturgici, arche di reliquie e cento altre opere di oreficeria sacra.

Perciò l'onice di Vienna, testè ricordata, pervenne a quel Gabinetto dall'Abbazia di Poissy; la sardonica del Gabinetto di Parigi, fece parte del Tesoro della S.ª Cappella dove si credeva storiata col sogno di Giuseppe ebreo; e l'onice con Germanico ornò il Tesoro dell' abbazia di S. Germano de Près ed incastonata in un anello ritenuto quello che diè S. Giuseppe alla Madonna, fu oggetto di incomparabile venerazione: così i baci dei fedeli logorarono la celebratissima gemma. Di gemme pagane che ornano oggetti messi sugli altari ne esistono moltissime ancora; a Colonia nel Duomo sulla famosa cassa dei Re Magi brillano, frammisti ad altre gemme, piucchè duecento fra intagli e cammei antichi primeggiati da un'apoteosi d'Augusto sotto l'aspetto di un Giove seminudo; e nel Tesoro di Monza la coperta d'Evangeliario detto di Teodelinda in lamine d'oro e smalto, contiene alcuni cammei con effigie romana; medesimamente nel Tesoro del Duomo d'Aosta una ricca borchia di paramento sacerdotale, contiene un cammeo a due strati, che sembra rappresentare Livia; e un ornato di filigrana e di gemme, fu ridotto quale vedesi, nel secolo XII (1). Dando il disegno d' un intaglio famoso, quello del ritratto di Giulia figlia di Tito, conservato nel Museo di Antichità nella Nazionale di Parigi, (fig. 78) firmato Evodo (ΕΥΟΔΟϹ ΕΠΟΙΕΙ) mostra una gemma abbellita di pietre e perle nell'epoca carolingia, la quale ornò un grande reliquiario detto l'Oratorio di Carlomagno nell'abbazzia di San Dionigi, alienata nel 1791 e posta nel luogo ove oggi è, sotto il nome che le conviene non sotto quello di Maria Vergine che ricevette nel Medioevo. L'aspetto

(1) L'evangeliario del Tesoro di Monza, in una delle sue parti (ambo le valve sono ornate di cammei romani) è riprodotto in colori nelle mie tavole relative al Cap. III; e il cammeo di Aosta, fu esposto con altre cose di quel Tesoro, nel 1880, all'Esposizione Nazionale tenutasi nella metropoli del Piemonte. Il lavoro di adattamento, eseguito nel XII secolo, richiama l' attenzione sul modo ingegnoso col quale fu rimediato ad una parte mancante del cammeo; ivi fu collocato uno smeraldo circondato di filigrana, perciò la gemma invade il fondo. Cf. il vol. *Esposizione Nazionale di Torino* 1880, ove è data anche la importante custodia, intagliata, del cimelio, opera dell'epoca forse in cui il cimelio Aostano ricevè il proprio attuale adattamento. Nel celebre Tesoro di Conques (Francia) si conservano parecchi cammei e gemme intagliate, appartenenti all' antichità pagana; il Darcel ne fece uno studio accompagnato da due tavole del Gaucherel, negli *Annales Archèologiques* 1860, p. 327 e seg.; — questo studio richiama una trattazione anteriore. Le gemme ornano dei reliquiari: una croce processionale e una famosa statua di S. Fede. Trattasi perfino di baccanali! È curiosa questa statua circondata da pietre, in cui si dànno convegno Giove, Apollo, Diana, Marte, Mercurio, Ulisse, un Priapo osceno ed una quantità di uomini e donne nude. Queste inversioni, questi falsi, queste riduzioni ricordano ciò che avvenne al Louvre ai nostri giorni (1903), a proposito di una celebre tiara scitica. Costò una somma enorme, sorsero dei dubbi sulla sua autenticità, gravi discussioni ebbero luogo e perfino una inchiesta, la quale addusse al resultato che la tiara fu scelleratamente rimaneggiata da un valente orefice di Odessa, un M. Roukhomowski. Costui, ad arricchire o completare il venerabile cimelio, si era servito di un albo ignoto agli archeologi, essendo un' opera popolare del Weisser. Tutto questo diè luogo a una specie di scandalo nel quale l'archeologia officiale, all'occhio della stampa non iniziata alle difficoltà delle nostre discipline, fece una magra figura; e la stampa s'interessò al falso della tiara scitica, di Saitaferne, già data quale modello dell'arte cui essa avrebbe appartenuto. Accuse simili sorsero anche contro gli argenti di Boscoreale (1903).

oltremodo profano del busto, poteva bensì allontanare l'idea del suo carattere sacro, invece nessuno per lungo tempo vi pose mente, ed i moderni critici assegnarono questa gemma all' epoca di Domiziano (8196) riconoscendone la bellezza unanimemente. La gemma fu riprodotta a colori colle pietre che le fanno corredo, dal Babelon nel superbo volume più volte

Fig. 85. — *Firenze*: Schizzo d'assieme del « Vaso Mediceo » nella Galleria degli Uffizi. (Dal vero).

citato, ove il nostro autore riprodusse anche il reliquiario mediovale, stato distrutto nel 1793.

La tolleranza della chiesa ad accettare ornamenti pagani negli arredi del culto, giunse a un punto estremo in un reliquiario del Duomo di Chartres, detto della Santa Camicia decorato da un cammeo osceno. Sileno suona la doppia tibia seduto accanto ad una statua di Priapo, eretta sotto un platano, due donne in piedi gli fanno delle offerte; una presenta al dio de' giardini e dei piaceri, un piatto di frutta con un vaso di vino, l'altra un fallo simbolico. Questo cammeo dal 1793 orna il Gabinetto di Antichità alla Nazionale di Parigi.

Nell'XI secolo il vescovo Ademaro d' Angouléme, tenne in dito una gemma classica sorprendente, stata ritrovata aprendosi il costui sepolcro circa trenta o trentacinque anni or sono (1).

Il Babelon nota nel citato volume, a proposito del nostro argomento, che gli inventari dei Tesori di San Dionigi, della Santa Cappella e del Duomo di Chartres, dànno ad insigni gemme delle attribuzioni tanto pietose quanto ingenue; e soggiunge che molte gemme incise servivano, nel Medioevo come sigilli, precisamente come nel mondo antico; ma nel Medioevo erasi così lontani da sospettare il significato reale dei soggetti effigiati su queste pietre, che le Veneri e le Lede passavano per rappresentazioni della Vergine e le Vittorie si credettero degli Angeli.

La stessa assenza di critica distingue gli inventari relativi ai Tesori de' principi, ove la descrizione delle gemme e simili, è frequentemente errata o arbitraria; ed è curioso che la sapienza di Salomone abbia fatto attribuire a questi un'infinità di cose, come le leggende sul viaggio di Carlomagno ai luoghi santi, servì ad attribuire a questi l' origine di molte gemme e reliquie che egli avrebbe recato seco; onde avvenne che una medaglia romana, per cotal vezzo o vizio, diventò il ritratto di Carlomagno; mi riferisco ad un reliquiario designato sotto il nome di « Numisma Caroli » distrutto dalla Rivoluzione Francese.

Le pietre preziose si adoperarono anche nella fabbricazione di vasi, cantari e simili; il lavoro difficile della materia non distolse dall'ornare tuttociò con ricchezza di pensiero e abbondanza di figure, la quale cosa vedesi, a citare un esempio concludente, nel celebre cantaro di sardonica, detto la coppa de' Tolomei, nel citato Gabinetto d'Antichità annesso alla Nazionale di Parigi. I re greci d'Egitto, i Lagidi (dinastia fondata nel 305-30 av. C.) si trovano uniti per caso al cimelio di detta raccolta, essendo leggenda che la coppa possa esser appartenuta ai Tolomei, tutt' al più è possibile che siasi eseguita in Egitto ai tempi della loro signoria; comunque essa tocca una ricchezza stravagante: a due anse è il vaso cosparso di maschere sceniche, sfingi, erme, tronchi

(1) Il coperchio dell'urna d'Adriano e Sabina ritrovato nel Mausoleo d'Adriano, unico resto di quest'urna di porfido citata da molti autori, dopo aver servito alla tomba dell'imperatore Ottone II (983) compose il fonte battesimale nella Basilica Vaticana; — il corpo dell' urna fu adoperato al sepolcro di Innocenzo II (1130-43) e distrutto in un memorabile incendio che nel secolo XIV colpì la basilica del Laterano. E nella chiesa di S. Tomaso a Genova, demolita verso il 1885 per dar luogo alla costruzione delle nuove calate del porto, era esposta da antichi tempi alla venerazione de' fedeli un'urna marmorea appartenente all'epoca romana imperiale, contenente i resti di S. Limbania.

nodosi, corone di edera e lauro, una vera scena dionisiaca sufficientemente slegata, onde cotal pezzo, il quale impressiona per la sua grande ricchezza, lascia freddi gli artisti ed esprime lo spirito decadente d'un lusso smodato che attrasse i Romani in un' onda di stravaganze.

Il lavoro della materia e il prezzo della materia stessa, teneva molto lungi le piccole borse dal possedere le pietre preziose lavorate: sorse allora la contraffazione e si fabbricarono le paste vitree che accennerò parlando dei Vetri.

Queste paste contraffecero le gemme benissimo, e si vendevano per buone, non portando rispetto alla posizione dell'acquirente; tanto vero, persino la moglie di Gallieno (260-168) restò ingannata (1).

§ 4.

Lavori di pietra, marmo, porfido, ceramica ecc.

Pietra, marmo, porfido.

Il materiale più adottato fu il marmo; dico più adottato della pietra e del porfido nelle cose d'arte industriale. Il marmo materiò sedie, tavole, vasi, candelabri, fontane; anche la pietra fu adoperata ma i modelli che si ritrovarono, i migliori e i più, sono di marmo. Non metto, nel numero, le macine di pietra scoperte a Pompei, e ne dò una per curiosità, come detti il modello d'un frantoio (fig. 79) (2). Nè vi metto certi sedili orizzontali o semicircolari che hanno a far coll' arte poco o nulla (1); e non parlo delle *mensae* di muro, come quella del *Triclinium Saturnini* sulla via dei Sepolcri a Pompei, e dei letti di muro, poichè tutto ciò non interessa il lettore.

Quanto al porfido, come accennai altrove, (2) l'uso di tal materiale è un segno di decadenza; il porfido

Fig. 86. — *Pompei: a e c*, Vasi di marmo e porfido. *b*, *Ampulla* bronzea.

(1) Nei miei *Svaghi Artistici Femminili*, pag. 178, raccolsi questo aneddoto dalla vita di Gallieno: « L'imperatrice aveva acquistato delle perle di vetro credendole gemme vere. Essendosi accorta di essere stata ingannata volle giustizia. E Gallieno stabilì che il mercante ingannatore fosse abbandonato al furore d'un leone. Detto fatto: mentre si aspettava che dalla gabbia escisse il leone ne escì, invece, per desiderio dell' imperatore, un cappone che fece ridere, non occorre dirlo, quanti assistevano allo spettacolo. La cosa sarebbe stata assai infantile se fosse finita qui; ma Gallieno nel tempo che la gente si abbandonava ai più svariati commenti, fe' dire al pubblico curioso: Quest'ingannatore è stato ingannato! Il mercante fu salvo e il pubblico ... sodisfatto ».

(2) Varie case di Pompei ebbero il loro *pistrinum* o molino; il pistrino conteneva le macine, e aggregato, il forno come nella Casa di A. Coss. Libani nella regione sesta; e in altre case della regione stessa e nella bella Casa di Sirico. Non parlo dei pistrini pubblici, e ne ricordo due nella regione settima la più signorile di Pompei. Attiguo alla Casa di Sallustio, si trovarono dunque alcune macine di tufo ordinario e poroso, di cui ho voluto dar l'imagine per curiosità di chi legge. Nel foro quadro, a metà della macina (fig. 79), entrava un grosso palo e la macina era mossa da un asino o un cavallo che girava intorno ad essa, come oggi intorno alle giostre. Chi vuol acquistare un'idea esatta di una macina romana in funzione vada a vedere, a Roma, i bassorilievi del monumento d' Eurisace davanti la Porta Maggiore che è uno dei monumenti più bizzarri dell'Eterna città. Stato eretto dal fornaio M. Vergilio Eurisace per se e la moglie Atistia, bassorilievi narrano le operazioni per far il pane cominciando dalla macinazione del frumento. Roma ebbe dei molini a forza idraulica, e sulla pendice del Gianicolo esisterono diversi molini messi in moto dal ninfèo dell'acqua Traiana, ergentesi sulla sommità del Gianicolo; — essi molini sono ricordati dai cataloghi regionarii e furono oggetto di un editto di Claudio Giulio Ecclesio Dinamio, prefetto nell' anno 488 d. C., inteso a reprimere le frodi dei mugnai.

(1) Ricordo a Pompei quelli che ornano alcune tombe e il sedile attiguo alla gradinata posticcia nel tempio di Ercole, in forma di emiciclo che rivolto ad occidente prospetta il mare e i monti, i quali, da Stabia, discendono al Capo Atheneo; ivi, al disopra del sedile, sta un orologio solare e nel dossale del sedile eravi una lapide coi nomi dei duumviri i quali ne avevano sostenuto la spesa.

(2) *Ornamento nell'Architettura*. vol. I, p. 182.

è duro a lavorare e l'artista bisogna che si contenti del press' a poco, poi va pulito ed allora splende come uno specchio; la qual cosa non giova a dar risalto alla forma.

A Roma i più antichi lavori di porfido si fanno risalire all'epoca di Claudio (41-54 d. C.), ma il costume allora attecchì poco, e fino all'epoca d'Adriano il gusto pubblico fu attratto, per lo meno in ciò che concerne la scultura, dalla tradizione classica; fu dopo gli Antonini (138 d. C.), che il porfido andò sempre acquistando maggiori simpatie.

Parlai della biga marmorea del Vaticano (1), e ripeto che è un modello di eccezionale bellezza, ora che sto discorrendo dei lavori marmorei: sedie, tavole, vasi, candelabri. Ma le sedie e le tavole marmoree si destinavano di solito all'esterno, ed io ne do un esempio (fig. 80 *a*): l'esempio d'un *solium*, marmo del Vaticano, nel quale si deve notare l'apertura destinata allo scolo delle acque onde si aspergevano i bagnanti, o a far passare il vapore intorno alle reni, o anche l'aria perchè la sedia fosse più fresca. Un altro modello esiste al Vaticano, un altro al Louvre; e queste tre sedie marmoree erano adoperate, si dice, a S. Giovanni Laterano, in occasione del possesso che i papi prendevano della insigne basilica (2).

Fig. 87. — *Roma:* Vasi di marmo, nel Museo Vaticano.

Si conservano un certo numero di troni marmorei, i quali servirono da seggi d'imperatori o d'ornamento nei templi, come nella Grecia, accanto alle statue degli dèi. Ai primi appartiene un trono marmoreo scolpito con molto gusto, conservato a Berlino nella Raccolta d'Antichità; ai secondi un trono marmoreo, che fa parte delle antichità romane del Louvre. Basso su base attica, i fianchi e i piedi sono formati da due eleganti sfingi, la spalliera, sopra e sotto il piano su cui si siede, va ornata dall'intreccio di due serpenti alati e da altri simboli; ed è simbolica la face che in due lati forma lo spigolo posteriore del trono; ciò che fa supporre essere stato questo seggio ad ornamento di un santuario consacrato a Cerere (1).

Si raccolgono elementi di studio sul nostro soggetto, nelle pitture ellenistiche e nelle medaglie (2): — in una pittura ercolanese, un trono si orna d'una colomba, un altro d'un elmo, lo che fece supporre che questi due seggi siano stati consacrati a Marte e a Venere.

Metto a disposizione del lettore alcune tavole; fra le altre, una semplicissima appartenente alla famosa casa dei Vettii, venuta in luce nel 1894-95, (3) — tavole a due o quattro gambe che si collocavano, di

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, pag. 37.

(2) Vedesi una sedia marmorea romana nella chiesa di S. Apollinare Nuovo a Ravenna; è adossata a un muro nella cappella delle Reliquie.

(1) Riprodotto in Guhl e Koner, vol. II, fig. 146.

(2) *Pitture antiche d'Ercolano*, vol. I, p. 155.

(3) La Casa dei Vettii a Pompei venne in luce, dall'agosto 1894 a quasi tutto il 1895, ed offre alcuni elementi di studio all'arte industriale, anche lasciati a parte i dipinti da cui si può attingere dei soggetti degni di studio, concernenti le nostre particolari ricerche: perocchè si tratta di una casa di sorprese, e sorprende per il suo lusso, per la bellezza delle decorazioni e la sua vastità. È ormai noto che essa era l'abitazione di negozianti molto facoltosi e rinomati, se non faccendieri; ciò potrebbe dedursi da numerosi programmi elettorali come notò il Sogliano nell'illustrazione della Casa edita dal d'Amelio: *Nuovi Scavi di Pompei, Casa dei Vettii* proprietà artistica di P. d'Amelio, disegni di V. Loria e testo descrittivo di A. Sogliano, Napoli senza data. Nè è superfluo il notare, rispetto alla famiglia che abitava cotale nobilissima casa, il fatto che furono trovati due sigilli di bronzo uno colla leggenda *A (uli) Veti Restitui* e l'altro col nome *A (uli) Vetti Convivaes*, come pure fu trovato un anello di bronzo che nel castone porta le sigle *A (uli) V (etti) C (onvivaes)*; lo che autorizza a ritenere che la casa, al tempo della catastrofe almeno, fosse abitata dalla famiglia de Vettii come venne detto e ripetuto. Uno dei punti belli ne è il *viridarium*, giardino circondato da un elegante peristilio; quivi si trovarono varie tavole marmoree rettangole o

solito nell'*impluvium* delle case (fig. 81 e 82) (1). Queste tavole erano ornate, non di rado, con pregevolissime sculture, svolgentisi su un motivo comune, la gamba, il corpo e la testa leonina, motivo indicato parlando dei bronzi. E quante case romane si ornarono di simili tavole! L'atrio tuscanico, ornamento decoroso nella casa di Meleagro a Pompei, ebbe un'importante mensa sostenuta da grifoni, inframezzati da cornucopie e teste d'Amorini; al Museo Vaticano, nel cortile, vedesi un sostegno d'una tavola trovato alla villa Negroni sul Viminale con due grifi e due satiri, marmo elevatamente decorativo; nel Museo Nazionale di Napoli indico agli amatori di cose decorative, il piede d'una tavola con un Amore presso a un centauro ridente ed altre figure; ed io pubblicando, tra altro, i sostegni della tavola trovata nella casa di Cornelio Rufo a Pompei, so di offrire un bellissimo marmo.

L'arte ebbe maggior modo di esercitarsi nei vasi, specie nei crateri, vasi di grande capacità. I due più celebri sono uno agli Uffizi, uno al Louvre (2): il Vaso Mediceo e il Vaso Borghese, opere notissime. Dò solo lo schizzo d'assieme del vaso Mediceo (fig. 85) a ricordare la forma di ambo i vasi, non diseguali nella linea generale, la quale disegna una forma ripetuta centinaia di volte, quasi fosse l'unica, o l'unica bella, per un vaso decorativo. Ma la Classicità impose i suoi tipi ed il feticismo decretò le sue preferenze.

Fig. 88. — *Roma:* Vaso marmoreo, nel Museo Vaticano. (Fotografia Moscioni, Roma).

Il vaso Mediceo scoperto a Tivoli nella Villa Adriana come il Borghese a Roma, venne collocato nella Villa Medici al Pincio, ora palazzo dell'Accademia di Francia; quivi rimase sino al 1780, in seguito fu trasportato a Firenze e messo agli Uffizi ove ora si vede dal 1898, nel salone delle Niobidi, prima essendo nella sala dei ritratti di pittori. Una scena a bassorilievo ne orna la parte principale del ventre, il sacrificio d'Ifigenia, soggetto d'un dei quadri più belli dell'epoca ellenistica, ed oggetto di disputa fra studiosi, il Lanzi, il Montfaucon, lo Zannoni, intorno la identificazione precisa delle figure che narrano la scena (1). Alcune larghe foglie d'acanto circondano la parte del vaso che sta fra le figure ed il piede il quale, come parte del tutto, subì vicende non liete.

Il Lanzi nella *Regia Galleria di Firenze* (2) dette la descrizione di tutta la scena scolpita e osservò, a proposito di una figura che egli dichiara « qualche primato del greco campo » osservò, che « la metà superiore di essa stette in un arsenale di Galleria « per moltissimi anni, considerata come un bel

---

tonde, semplici o intagliate, e una bellissima circolare sorretta da tre piedi con testa e zampa di leone, in origine colorita (conserva alcune traccie soprattutto di giallo) la quale ricorda la famosa tavola scoperta, molti anni sono, nella casa di Caio Cornelio Rufo che figura tra le mie illustrazioni. E si trovarono nel viridario, presso queste tavole, le due elegantissime erme di cui assai si parlò al tempo della scoperta, una delle quali, bifronte con la testa di Bacco virile e di Ariana, ha il fusto coperto di foglie modellate con una maestria che rapisce.

(1) L'atrio è una parte essenziale della casa romana; chi visitò Pompei n'ha un'idea esatta. È coperto in guisa che le quattro parti del tetto, pendenti nell'interno, scolano l'acqua dal *compluvium*, apertura centrale del tetto; — la scolano dico nel serbatoio o vasca detta *impluvium*, corrispondente naturale del *compluvium*: alla lettera grondaia del tetto.

(2) Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*, ediz. d'insieme, dei fratelli P., 1800, vol. XII e XIII.

---

(1) Stanno ai lati d'Ifigenia due giovani. Si crede che quello il quale guarda attentamente Ifigenia sia Achille; egli è in parte nudo, coll'elmo in testa, avvolto in un manto, ed ha una cintura su cui appoggia l'indice della mano destra. Dall'altra parte è Diomede nudo, con mantello sul braccio. Il Montfaucon crede che la figura, dietro Achille, sia quella d'Ulisse; il Lanzi la suppose Agamennone, ed il Zannoni la designò per Menelao; perchè Ulisse viene generalmente rappresentato col *pileo*, e Agamennone dovrebbe essere in abito di lutto, mentre questa figura indicata per Menelao, è somigliantissima a quella del famoso gruppo del Museo Clementino, pubblicato dal Visconti nel vol. IV, tav. 18, e la azione calma di questa figura, assai conviene a Menelao, al quale più che a Diana si sacrificava questa Ifigenia. La figura che viene appresso, sembra Agamennone.

(2) Vol. XLVII, *del Giornale de' Letterati di Pisa.*

« frammento di scultura, e con una specie di tradi-
« zione che appartenesse all' urna medicea, nella
« quale vedevasi solamente la metà di quel corpo. Ve-
« nuta l'urna da Roma, e osservato che meravigliosa-
« mente combinavano le due mezze figure nella pro-
« porzione e nel carattere, si fece l'innesto dell'uno
« con l'altro pezzo, e ne risultò questo intero. Molti
« han creduto, che anche il frammento sia opera
« della stessa mano di cui è il vaso. Io inclino a
« tenerlo moderno, ma copiato dall'antico ».

Fig. 89. — *Marsala:* Vaso di marmo trovato negli scavi di Lilibeo.

Nelle Guide posteriori della Galleria vengono meglio identificati i personaggi scolpiti sul vaso, seguendo la interpretazione data dal Visconti per quello Borghese. Curiosa! nessuno autore accenna le due ricche anse che dànno una forma caratteristica all'insieme dello splendido vaso!

Il lettore sa che parlo d'un'opera greca dei migliori tempi e tale la ritenne il Visconti, non romana; senonchè il non parlar qui del vaso Mediceo e del Borghese, sarebbe stata una cosa non dicevole.

Il vaso Borghese è somigliantissimo, dunque, al Mediceo ed anche il Borghese venne scoperto a Roma e lo fu sul declinare del secolo XVI, in una vigna di Carlo Muti negli antichi orti Sallustiani; in progresso di tempo passò nel Museo della Villa Borghese e quando, nel 1808, la celebre collezione di questo nome fu trasportata a Parigi, il vaso prese la via della capitale francese ed ivi rimase insieme all'Ermofrodito Borghese, esposto col vaso nel salone delle Cariatidi.

Sul luogo ove, nel vaso Mediceo, si svolge il sacrificio d'Ifigenia, nel Borghese una scena in bassorilievo esprime l'ebrezza di una danza, ove alcune Baccanti mostrano il corpo superbo, forte ed agile insieme. La differenza dei due vasi consiste nella parte fra il bassorilievo e il piede; a semplice scannellature rilevate nel vaso Borghese, i cui manichi, al luogo dell'anse incurvate, hanno due teste di satiri barbuti e beffardi; e sotto al labbro non ride il vaso di Parigi, in un fregio di pampini come il vaso di Firenze.

Illustrati i vasi Mediceo e Borghese si dovrà almeno ricordare, benchè greco, il vaso di Gaeta o « Cratere di Salpione » (S. è il nome dell'artista firmato) celebre vaso del Museo di Napoli logorato in parte: e fra i marmi dovrà ricordarsi il vaso (anfora) trovato nella villa *ad Gallinas* sulla via Flaminia, ove venne scoperta la famosa statua d'Augusto, marmo del Vaticano su cui è rappresentato Licurgo nell'atto di spaventare il corteggio di Bacco. I restauri nascondono il valore di questo vaso che, tuttavia, anche nello stato presente, s'impone all'osservatore soprattutto per un bassorilievo pieno di movimento.

Benchè molto restaurato, indico un vaso trovato nel 1875 sull'Esquilino, ora al Palazzo dei Conservatori nella sala ottagona; esso va ornato d'un bassorilievo rappresentante Paride ed Elena, cioè Paride accompagnato da Amore presso la bellissima moglie di Menelao, cui Venere consiglia di ascoltare il giovane Troiano che riesci, dice la leggenda, a rapirla. Il restauro venne fatto sul modello del vaso detto di Ienkins ora a Marburg-Hall (Inghilterra) ed oggetto di critiche autorevoli (1).

Sinora parlai di vasi in cui le scene figurative occupano il posto principale, ma alcuni vasi sono esclusivamente ornamentali; tali quelli che pubblico qui (fig. 76, 87 e 88) nella tavola 4ª e il vaso trovato negli scavi di Lilibeo (Marsala) che credo inedito (fig. 89), — vaso di elegante semplicità e di forma graziosa.

Il vaso *a* della detta tavola ha un bell'aspetto per quanto le proporzioni non siano da proporsi a modello: il collo ne è meschino come il piede, ed il corpo grazioso s'adorna con rami d'ulivo. Originali sono le anse nodose, benchè meschine ancor esse, e l'assieme, squilibrato, si vorrebbe togliere all'arte classica antica. per darlo all'arte classica moderna. All'antichità classica apparterrebbe soltanto il piede; e la parte infelice del vaso è il collo ornato da triplice fila di foglie superficialmente eseguite. Quasi tutti credono che sia un'opera antica, io espongo i miei dubbi; comunque il punto del vaso coi tralci d'ulivo e gli uccelli, è un bel pezzo di scultura consacrata al vero. Fu collocato al Museo Vaticano, da Pio VI (1775-1800), precisamente nella Galleria dei Candelabri e questo vaso

---

(1) Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, p. 511, n. 36.

richiama l'altro (*b*) della stessa tavola, il quale ha la medesima provenienza. Il secondo ha l'aspetto architettonico colla sua quadruplice linea di imperlati; contuttociò non va oppresso dalla durezza che irrigidisce, per solito, le composizioni decorative che dall'architettura tolgono più di quanto lor sia necessario a materiarsi in imagine.

Fu trovato credo in una località a nord-ovest del Monte Mario e decorò lungamente l'appartamento Borgia; certo il vaso non ha nessuna relazione col basamento che ho riprodotto a dar l'idea esatta del come fu esposto; nè l'artista del primo è quello del secondo, cioè del basamento moderno.

Un vaso originale, al Vaticano, ha il corpo lunghissimo e la forma quasi d'un ovo; una fascia lo divide a metà, e questa contiene dei putti; sul resto s'allineano delle scannellature in rilievo. Le anse, sottili e corte, si staccano dalla parte estrema del corpo in un a dei mascheroni, sinistramente smorfiosi; e occupano tutto il collo del vaso, corto rispetto alla lunghezza del corpo, come è corta rispetto alla lunghezza dello stesso corpo la base, la quale va scannellata inversamente dal come è il corpo medesimo. Un altro ha somiglianza col vaso da me pubblicato, quello nel cui corpo stanno dei tralci d'ulivo; e questo, anzichè dei tralci d'ulivo, va ornato da tralci d'uva, foglie e pampini benissimo equilibrati; nel collo l'edera scherza fra le anse composte — bizzarria geniale! — da delle ali concavo-convesse che imprimono una linea graziosa a questo punto del vaso.

Altri vasi che ho disegnato appartengono al tipo ornamentale; fra questi uno rigido, nel suo motivo architettonico, un bacino di porfido, (fig. 86 *b*) trovasi al Museo di Napoli: colossale, ha la linea della coppa da bere, è munito d'anse che non possono aver servito a moverlo, ed ha la base la cui gravità corrisponde benissimo all'enorme peso della tazza.

Nelle ruine di Pompei si scoprirono diversi bacini più o meno simiglianti a questo, ed uno di dimensioni minori. Qui ed altrove vennero in luce altri vasi di porfido, basalto, alabastro onde mi limito a dar due esempi; un magnifico cratere del Vaticano trovato nei giardini annessi al chiostro di S. Andrea a Monte, antico, eccetto il piede, ornato di maschere sceniche e tirsi bacchici nobilmente scolpiti, e una grande urna di alabastro orientale con forma di piedestallo trovato a Pompei entro la quale, assieme alle ceneri del defunto, fu trovato l'anello d'oro da lui portato (1).

Il soggetto dei candelabri marmorei fu trattato molto dagli artisti romani e a Roma, i Musei ne contengono una raccolta squisita. Nè tutti hanno una linea simpatica; così talora gli ornati e le scene figurative, superano la bellezza dell'assieme. Uno ad esempio, in Vaticano, a spirale, con delle foglie larghe, sembra preludere le eleganze di certe colonne gotiche usate anche dai marmorai romani chiamati impropriamente Còsmati. Il tipo consacrato ne fissa pertanto una base triangolare o quadrata, nella quale sono scolpite a bassorilievo dell'imagini come Giove, Giunone, Mercurio, Venere, Marte; sopra la base si erge, elegante e sottile quasi sempre, il fusto del candelabro composto architettonicamente e suddiviso in vari campi riempiti da foglie, giràli, scannellature,

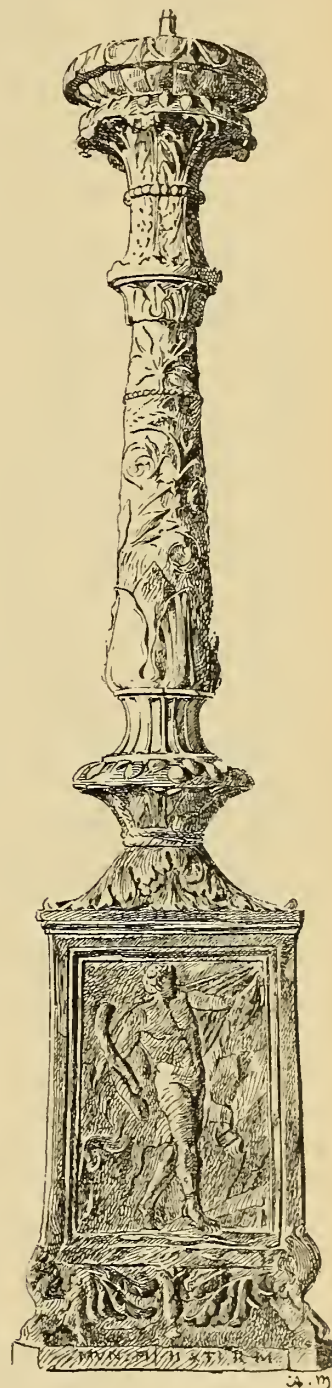



Fig. 90. — *Roma*: Candelabro marmoreo, nel Museo Vaticano (Fotografia Moscioni, Roma).

(1) Mi permetto di indicar la cosiddetta « Base Casali » esposta nel cortile del Museo Vaticano, specialmente notevole perchè contiene dei bassorilievi rappresentanti, con molti particolari, la leggenda della fondazione di Roma nella sua relazione coi miti troiani. In una iscrizione circondata da una corona di quercia, si legge il nome di un personaggio, un Tiberio Claudio Faventino; e la base doveva sostenere una statua o un gruppo. Secondo l'Helbig essa, lungi da risalire al primo secolo come fu creduto, appartiene ad un'epoca posteriore, come viene dimostrato anche dalla paleografia dell'inscrizione. *Musées d'Arch. class.*, p. 86.

imperlati, ed in cima, quasi giglio sbocciato, si allarga, a circolo, il candelabro, come nel modello che dò (figura 90). Il quale è uno dei più belli per l'armonia della composizione e la esecuzione, ma non sale forse ad estrema bellezza come non è il più grande: il più grande fu scoperto a Napoli nel 1777 e trovasi al Louvre essendovi sino dall'epoca di Napoleone I. Notevole un suo bassorilievo con baccanti che danzano follemente (1).

Non sono inferiori al candelabro da me pubblicato, quelli che appartengono alla Galleria delle Statue in Vaticano; esso si ebbe dalla Villa d'Adriano presso Tivoli, a' tempi del cardinale Francesco Barberini (1597 † 1679).

Chi vuol conoscere, peraltro, molti candelabri vada direttamente nella Galleria dei Candelabri; ve ne sono due colla base triangolare simili a quelli ora indicati; questi della Galleria furono scoperti a Otricoli e abbelliscono la villa Mattei; e ve ne sono altri due, diversi dai soliti, già in S. Costanza, messi al Vaticano a tempi di Clemente XIV (1769-74). Hanno il fusto ad imitazione di un tronco di albero e qualche analogia con due altri candelabri esposti poco lontani, i quali furono portati al Vaticano sotto lo stesso papa Clemente XIV, dalla chiesa di S. Agnese.

L'analogia trovasi nella base non nel fusto; sulla base scherzano qua e là degli amorini, i quali finiscono in foglie e sono fiancheggiati da girali, tipo ornamentale molto in uso al formulario greco-romano (2).

Si veggono dei bei candelabri nella collezione dei marmi al Museo di Napoli — due, ben noti, ornati d'aironi; — e il Museo Archeologico nel Palazzo Ducale a Venezia, ne possiede uno importante, molto restaurato, con foglie a testa di satiro.

Qua e là si trovano dei frammenti di candelabri, alcune basi ad es.; fra queste indico, nella Galleria degli Uffizi, una base a tre facciate abbellita da Amorini, opera notevole; e nelle Villa Albani a Roma, una base di candelabro già appartenuta ai Giustiniani, un gioiello di semplicità! Ogni facciata — le facciate sono tre — contiene una danzatrice colla testa ornata di foglie; e delle giovinette in vario atteggiamento con attributi sacri completano i bellissimi bassorilievi. Peccato che non esista il fusto! Se esistesse, e fosse degno della base, si avrebbe un'opera completa dei migliori tempi. Ai quali devesi riferire una tazza da vasca trovata vicino alla piazza Dante, depositata nel Palazzo dei Conservatori, modello di grandiosità, armonia, e proporzioni cui appartiene forse un gruppo di delfini trovati nello stesso luogo. Metto sott'occhio al lettore una vaschetta sobriamente decorata (figura 91) migliore di una, tanto pregiata, in rosso antico, scoperta nella Villa Adriana presso Tivoli, la cui tazza poggia sul collo di quattro bei cigni. Ciò mi conduce ad accennare la collezione d'animali, vanto del Museo di Napoli, animali d'ogni specie, delfini, tori, cavalli, capre, asini, cervi, leoni, cani, in buona parte ornamento di fontane.

Fig. 91. — *Roma*: Fontanella marmorea, nel Museo Vaticano. (Fotografia Moscioni, Roma).

Basterebbe questa raccolta ad onorare il genio scultorico greco-latino. Sono tutti o quasi tutti pompeiani o ercolanesi. Nè si giudichi inopportuno se ricordo che esistettero, fra i Greci e i Romani, degli animalisti

(1) Ne esiste una riproduzione in gesso nella Galleria dei Candelabri al Vaticano (N. d. C. 190). V. anche il mio *Ornamento nell'Architettura*, vol. I. pag. 158 e seg.

(2) Melani, *Ornamento nell'Architettura*, vol. I. tav. XXI e fig. 205 e 206.

da pareggiare agli Assiri; fra i Greci uno scultore insigne, Lisippo (IV a. C.), rappresentò con ammirabile penetrazione e verità le fattezze e lo spirito dei cani; onde alla sua arte apparterrebbero i due bei molossi che curano l'entrata della sala degli Animali al Vaticano, tipo di cani frequente nell'arte classica.

Uno (n.° 64), ornò il palazzo Pighini in piazza Farnese, l'altro, (n.° 65), fu trovato vicino alla Torre della Chiaruccia non lungi da Civitavecchia (1). Allo stesso genere di sculture appartengono molte opere della sala predetta; un leopardo d'alabastro orientale, macchiettato in nero e giallo, intarsiatura policroma usatasi a Roma specialmente per gli animali; un cervo in lotta con un bracco; una testa d'asino viva e una di cammello stupidissima. Nè deve mancare, a questa nota, il gruppo che orna il Palazzo dei Conservatori, un leone che assale un cavallo, uno dei più belli dell'antichità, trovato fra il porto d' Ostia e la Basilica di S. Paolo a metà del Cinquecento ed il ricordo che all' ingresso della Loggia della Signoria a Firenze, stanno due leoni, uno romano bellissimo quello di destra, l'altro di Flaminio Vacca (1600) entrambi ornamento della Villa Medici di Roma, restaurati una diecina d'anni sono (1891?).

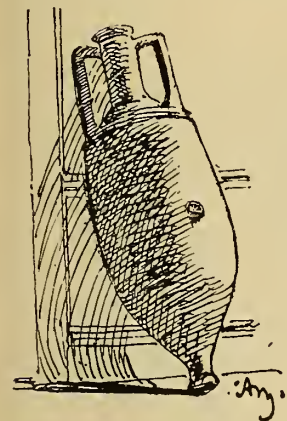



Fig. 92. — *Boscoreale*: Anfora.

Ceramica, vetro, musaico, terracotta (2).

I prodotti ceramici formano uno dei rami più fecondi della vita romana e certe regioni italiche conquistarono molta celebrità in questo ramo. Le Puglie p. es.: così Canosa, Ruvo, Corato, Bitonto, Venosa e Taranto, ebbero fabbriche di vasi e statuine da pareggiar la Grecia; e il Museo provinciale di Bari vanta una quantità di questi antichi saggi di ceramica nazionale.

Possono qui farsi due grandi classi: prodotti ordinari, *opus doliare*, tegole, vasellame comune per la cucina e la cantina; e prodotti fini e artistici, *opus figlinum*, in argilla epurata (*argilla* o *creta figularis*).

Fig. 93. — Vasellame romano: a e b, *amphorae;* c, *urna:* d e f, *crater;* e, *ampulla;* g, *cantharus;* h, *lagoena;* i, *cyatus;* l, *schyphus;* m, *calix.*

Parrebbe al Marquardt che la *creta figularis* o *creta figlinarum* o *creta figlina*, espressioni usate da Plinio in vari luoghi, debba essere la terra da pipa di cui si fabbricavano, dicesi, i vasi di Samo; ma il vasellame fine apparteneva indubitabilmente all'*ars cretaria*, per ciò il negoziante è dichiarato *negotiator artis cretariae* (1). Le statue ad ornamento dell'antica città, erano dunque in terracotta e

(1) Visconti, *Museo Pio Clementino*, I, p. 265, nota 1. I molossi sono molto restaurati. Ricordo due mastini degli Uffizi, pregevoli, e i celebrati cavalli, sulla facciata di S. Marco a Venezia, creduti greci, non romani forse del tempo di Nerone. Uno di essi in relativo malessere fu recentemente restaurato (1903) e si calò in piazza, ove si potè ammirare agevolmente. Trattasi di sculture superbe.

(2) Gerhard, *Rapporto intorno i vasi Volcenti.* in *Ann. dell'Inst.* 1831, vol. III, p. 218 e seg. Lavoro molto ragguardevole. — Brongniart, *Traitè des Arts cèramiques ou des Poteries considèrèes dans leur histoire, leur pratique et leur thèorie*, Parigi 1854. — Birch, *Hist. of ancient Pottery,* Londra 1858 nuova ediz. migliorata del 1873. — Lenormant, *Les Poteries italiennes primitives* in *Gaz. archèol.* 1879, p. 104 e seg. e 1880 p. 1 e seg. — *Die ant. Terracotten, herausgegeben von* Kekulé, I *die Terracotten v v. Pompei bearbeitet von* Rohden, II, *die Terracotten v. Sicil. bearb.* Kekulé, Stoccarda 1880-84. — Heuzey, *Sur les origines de l'industrie de terres cuites*, Parigi 1882. — Klitsche de la Grange, *Sulla Tecnologia del Vasellame nero degli antichi*, Roma 1884. — Sulla tecnica delle arti ceramiche v. Blümner, *Technologie u. Terminologie.*

(1) Op. et loc. cit. p. 286 in nota.

l'arte di cuocerle, venne a Roma dall' Etruria; così dagli autori latini spesso sono indicati i *fictiles dii* del buon tempo antico, perchè i frontoni dei primi templi romani erano decorati con terrecotte. « Già, esclama Livio, sento troppi Romani che lodano ed ammirano gli ornamenti di Corinto e di Atene e ridono dei fregi di terracotta che rappresentano gli dèi romani; io amo questi dèi che furono a noi propizi e spero che lo saranno in seguito, se avremo la pazienza di restare nei nostri confini » (1).

Il famoso tempio del Campidoglio, che già dichiarai progettato da Tarquinio Prisco e costruito dopo il 534 da suo figlio il Superbo, conteneva la statua del dio in terracotta, opera dell' etrusco Turiano da Fregene, (Plinio), e aveva il frontone con una quadriga presa a Veio, opera pure di terracotta; più tardi nel 258 il tempio di Cerere e Proserpina, detto più propriamente *Aedes Cereris, Liberi Liberaeque*, ricevette il timpano ornato di figure della stessa materia e così via; ma appena l'ellenismo ebbe conquistato Roma, la terracotta cominciò a mettersi da parte, e si adottò il marmo o il bronzo. Però, nemmeno ai primi tempi dell'Impero, la terracotta cadde in totale disuso; ed allora si continuavano a fabbricare collo stampo p. es. certe figurine (*sigilla*), che venivano colorate e servivano di regalo pei Saturnali, ad ornamento domestico o da giocattoli (2).

La enormità delle lucerne ritrovate, di svariatissima forma, di svariatissime dimensioni, di svariatissimo contenuto estetico, indica l'estremo uso che a Roma se ne fece, uso sacro e profano, nei templi, nelle case, nelle terme, nei teatri, nelle piazze, nelle vie.

Allato delle lucerne a mano, eranvi le pensili con due o tre anelli e delle catenelle; i tipi artistici non si possono determinare, perchè sono vari come il capriccio di chi creò questi oggetti. Così accanto a delle piccole lucerne con un becco solo, ce ne sono delle grandi a due (*lucernae bilychnes*) tre, quattro, cinque, sei e perfino dieci o venti becchi come le nostre lumiere, e si appendevano al soffitto per illuminare tutt'una sala; ed or nude, si ornarono sfarzosamente talora con una veste decorativa che pare eccedere l'officio d'una lucerna: — scene mitologiche eroiche, familiari, parodie, allusioni di feste, senza dire che si fabbricarono delle lucerne in forma umana, testa di dèi, d' uomini, e per estensione in forma di piede, di fallo, di animale, tuttociò allato a lucerne liscie sguernite d'ogni ornamento.

Molte lucerne di terracotta si trovarono nelle tombe di Pompei, ma, si può dire, esser ben rari gli scavi che non abbiano, o poco o molto, accresciuto il numero delle lucerne romane, tanto che non esiste collezione di arte e industrie antiche, la quale non possieda delle lucerne.

Si fabbricarono, oltre a ciò, molti oggetti di terracotta, perfino dei trapezofori o piedi di tavole, una quantità inaudita di olle dalle forme slanciate e originali (fig. 92) in una alla enormità di lucerne che dissi. (1).

Fig 94. — *Parigi.* Vasi aretini con rilievi e vernice rossa, nel Louvre.

(1) LXXXIV, 1.

(2) Rohden e Kekulé op. cit.

(1) Sembra che la fabbricazione delle lucerne abbia fiorito relativamente tardi in Italia, perchè l'olio si cominciò ad avere a Roma, secondo una citazione di Plinio, solo dopo Tarquinio Prisco (614); prima si adoperavano le candele come in Grecia, e la conoscenza dell'olio favorì la fabbricazione delle lucerne. Sulle lucerne antiche v.: Liceti, *De lucernis antiquorum reconditis*, Padova, 1662. Non fidarsi delle illustrazioni. — Bartoli e Bellori, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate, disegnate e intagliate nelle loro forme*, Roma 1729. — *Lucernae*

Le lucerne romane sono spesso di bronzo, più raramente d'alabastro, di vetro, d'argento, d'oro, piombo o ferro, e in enorme maggioranza d'argilla bianca, che si estraeva nella via Nomentana, grigia, bruno-chiara, nera, giallo-chiara, spessissimo rossa. I luoghi principali dell' argilla bianca e rossa, oltre la via Nomentana, erano Pesaro (*Pisaurum*) e, della rossa, Cuma, Arezzo, Perugia. L' argilla si coloriva artificialmente; e le lucerne si facevano collo stampo, in due pezzi, la superiore e la inferiore, e si saldavano.

Un ramo notevole dell' antica ceramica è il vasellame di uso e di lusso che si fabbricò abbondantemente a Roma, con disegni e gusti variabilissimi (1). Non so se, studiando il vasellame romano si giungerebbe a trovare oltre trecento forme come furono trovate da due scrittori che studiarono i vasi greci nel Museo dell'Eremitaggio (1) e nel Museo Britannico (2); comunque gli usi erano parecchi, maggiori d'oggi: e le forme varie in conseguenza.

A Roma si teneva il grano nei vasi e, come oggi, all'epoca romana, si fabbricarono dei coppi grandissimi. il *dolium*, vaso di terra con larga apertura, tondo; con ventre pieno, pel vino, il grano, le carni salate; la *seria*, vaso di terra, simile all'*amphora*, di forma non ben precisata; l'anfora, poco diversa dal *cadus* vaso snello di terra con due anse, lungo collo, ventre stretto, quasi sempre col finale a punta da conficcarsi nel suolo (2); esso serviva per il vino d'uso corrente che vi si travasava dal *dolium*, e quando si voleva adoperare si metteva in un vaso più largo, un porta bottiglie, detto a Roma *incitega*; l'*urna*, vaso a tre anse più piccolo dell'anfora, destinato ad attingere l'acqua alla fonte ed a conservar la cenere dei defunti, vario di forma, or col collo un po' lungo, or un po' basso ma sempre col ventre largo; la *lagoena* o *lagena*, vaso di cui non si conosce esattamente la forma, che tra altro serviva da insegna ai vinai; il *crater*, vaso con bocca larga da vino solo o unito all'acqua o da acqua che da lì si mesceva nelle coppe; l'*ampulla*, vaso piccolo e stretto da olio; il *cantharus*, coppa da bere con due anse; il *cyatus*, vaso da riempire le coppe del vino contenuto nel *crater*; il *schyphus*, altra coppa da bere non alta quanto il *cantharus*; il *calix*, coppa da bere d'uso corrente, usata anche in qualche cibo.

Riunii quasi tutti questi vasi scegliendo fra i principali (fig. 93 *a*, *b*, *c*, *d*, ecc.); e andrei per le

Fig. 95. — *Napoli:* Urne cinerarie in vetro di Pompei, nel Museo Nazionale. (Fotografia Brogi, Firenze).

fictiles Musei Passerii, Pisauri, 1739-51, con molte illustrazioni. — *Antichità d'Ercolano*, vol. VIII. *Le lucerne e i candelabri*, Napoli, 1792.

(1) In occasione dei recenti lavori al Foro Romano (1902) si ritrovò ivi, presso il tempio di Antonino e Faustina, una tomba arcaica d'importanza eccezionale, la quale si riferirebbe alla famosa necropoli palatina (VIII sec. av. C.?); in essa si rinvennero alcuni vasi lavorati senza l'aiuto di tornio, simili a quelli delle suppellettili funebri, scavate nelle più antiche tombe dei cimiteri laziali, sul Monte Albano e ad Ardea, la capitale dei Rutuli; così si avrebbero qui dei nuovi saggi di oggetti industriali preromani, trovati in una tomba d'importanza speciale pel luogo ove fu scoperta. I vasi passarono nel piccolo Museo provvisorio del Foro Romano.

(2) Queste anfore, di fattura rustica, si immergevano nella sabbia messa apposta nelle cantine al rovescio delle anfore eleganti e fini che avevano la loro base di bronzo d'argento o d'oro, come feci osservare; ed esse quando si caricavano sui carri, si legavano strette le une alle altre, come dimostrano le pitture ellenistiche nella casa del Lupernale, e nelle terrecotte, le vediamo attaccate ai fianchi dei somari. Un'anfora italo-greca, guarnita di base, vedesi rappresentata sul dorso di un somaro in un vaso già posseduto dal Casanova di Napoli. C'erano delle anfore col fondo piano. V. Rich. op. cit. voce *Incitega*. Nel 1879 si scuoprì, a Porta Flaminia, una dispensa con molte anfore allineate e ficcate connella sabbia.

(1) Stephani, *Die Vasensamml. kaiserl. Eremitage*, Pietroburgo 1869. Notò, lo S. 299 forme di vasi greci.

(2) *A Catalogue of the Gr. and Etruscan Vases in the Brit. Mus.* Londra 1870. Notò il compilatore sino a 337 forme di vasi. — Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlino 1872.

lunghe se dovessi parlar di tutti (1); non posso esimermi nondimeno dal citarne qualche altro, come la *phiala*, vassoio circolare poco profondo, spesso d'oro, d'argento ma anche di terra, dapprincipio usato come coppa da bere, poi come coppa da libazioni (*phiala*, è voce greca latinizzata e il suo corrispondente latino è *patera*); la *capis* o *capedo*, vasetto con ansa di terra o di legno; e l'*acratophorum*, voce greca che designa un vaso da tavola pel vino puro diverso dal *crater*, il quale conteneva vino o acqua o vino annacquato.

Una curiosità delle coppe è il corno. Roma ne possedeva una quantità e l'origine è greca come appartiene alla Grecia l'origine di tutto il vasellame romano da bere e da mangiare dalle *lanx*, vassoio circolare d'argento o altro metallo, adoperato nei grandi conviti; alla *patina*, specie di grande giara di terra per gli umidi: alla *gabata*, piatto di cui non si conosce la forma precisa; all' *apsis*, altro piatto profondo specie di scodella a quanto pare. Questi vassoi o giare o piatti e scodelle, dalla forma nuda passano a quella rivestita da fini e artistici ornamenti; e l'arte ed il lusso, da questo genere di vasellame, salì ai vasi da toelette e si fermò a quelli da cucina ove le *olle*, marmitte a due anse di terra o rame, ampie di ventre, con coperchio, destinate a cuocere carne e verdura, era inutile che ricevessero le carezze dell'esteta. Perciò le *patellae*, quelle da cucina non da tavola, erano sguernite e queste ultime metalliche, non di terra come le prime, erano atte ad essere ornate.

In modo generico si può asserire che i vasi di terra cominciarono a decorarsi, quando venne di moda il vasellame di metallo; e quanto alla fabbricazione il Jahn, osservato che esistettero delle fabbriche a Roma e in tutta Italia, affermò che le terrecotte artistiche e il vasellame venne a Roma dall'Etruria (1). Ivi nel VI secolo av. C. si sviluppò, accentrandosi a Chiusi, la famosa fabbricazione dei vasi neri detti *buccheri*, vasi con rilievi di cui molti si sono occupati (2); più tardi, nella Campania, a Cales oggi Calvi Risorta, si fabbricarono dei vasi neri con rilievi i quali furono superati dalla fabbricazione aretina che nell'epoca dell'Impero, diffuse immensamente i suoi prodotti. Chè i vasi d'Arezzo, derivazione dalle fabbriche campane, a tempo della decadenza di questi vasi, di questi ultimi presero il posto; ed Arezzo divenne un centro insigne di fabbricazione (3). I vasi aretini più antichi sono coperti da vernice nera come i campani, quasi contraffazione di questi ultimi, stati abbandonati quando il vasellame, a vernice rossa, più allegro e piacente allo sguardo, divenne una particolarità delle fabbriche aretine. Tale è il vasellame arbitrariamente detto di Samo, quello che costituisce i *vasa samia* di cui parla Plinio, che ne mostra l'uso corrente nel 1.º secolo d. C., ed altro non è che vasellame romano il cui uso si estese ai primi tre secoli della nostra era, vasellame rosso, s'intende, con rilievi figurativi e ornamentali, il quale dal II secolo av. C. onorò l'arte ceramica nazionale.

Fig. 96. — *Parigi*: Fregio inciso e colorito sul vaso vitreo di Nîmes, nel Museo del Louvre.

Decorativamente ha una profonda affinità colla pittura ellenistica; e gli Amori, i Genietti, i festoni, le ghirlande, le maschere sceniche emergenti dalle mura di Pompei e di Roma, rallegrano il vasellame aretino e continuarono a rallegrarlo anche quando parve che i soggetti storici potessero sostituirsi alle scene divulgate dall'arte alessandrina.

I Musei sono ornatissimi di vasellame aretino,

(1) Le coppe tericlee, p. es., formano una varietà di cui non si può precisare la distinzione cogli altri generi di vasi. Vuolsi che il nome sia derivato da un vasaio di Corinto chiamato Tericle: queste coppe si facevano di terra, metallo, vetro e persino di legno. E le coppe letterate cioè con versi celebri incisi nel vetro? Ne possedeva Nerone con versi d'Omero.

(1) *Vasensamml. K. L.* p. CCXXXIII-VI.

(2) Helbig, *Annali dell'Inst.*, 1884, p. 143 e seg. Noel. de Vergers, *l'Etrurie et les Etrusques*. Parigi 1862-64, tav. 17-19. *Martha* Op. cit.

(3) Fabroni, *Storia degli antichi vasi fittili aretini*, Arezzo 1841. — Gamurrini, *Le inscrizioni degli antichi vasi fittili Aretini* Roma 1851. Sui vasi aretini, v. anche Gamurrini, *Ann. dell'Inst.* 1872, p. 291 e Pasqui *Notizie degli Scavi*, 1884, p. 380. Un certo numero di vasi aretini furono trovati entro casse sepolcrali del primo e secondo secolo dell'impero. Nel Museo di Fiesole vedesi un frammento di vaso aretino a vernice rossa, colla marca VMB. VITAL, marca che leggesi altresì nel fondo di un vaso aretino, trovato nel territorio di Cupramontana (Iesi); e nei pressi di Iesi si trovarono altri vasi aretini rossi, colla marca di fabbrica. In uno la marca perdette, causa la rottura del vaso, il principio e resta soltanto TEI che, supplendo, potrebbe leggersi FONTEI; in un altro, benchè la marca sia male impressa, si legge con certezza L. SIMIA. Queste marche possono essere utili a chi si studiasse di completare il novero delle molte officine figulinarie.

di *aretina vasa* cui Marziale fa allusione in due versi notissimi:

Aretina nimis ne spernas rasa monemus:
Lautus erat tuscis Porsena fictililus (1).

« Non disprezzate vi prego i vasi aretini: Porsenna se ne serviva come vasellame di lusso ».

Esempio di tal vasellame, dò una coppa rossa appartenente al Louvre, la quale non ha bisogno di commenti, tanto reca impresso il carattere pompeiano leggiero e grazioso, proprio alla produzione ceramica cui la coppa appartiene (fig. 94).

Spesso questi vasi sono la copia di argenti d'origine greca, i quali si ridussero a buon mercato dalla riproduzione in terra, come parecchi quadri pompeiani sono la libera e andante trascrizione d' opere di autori greci famosi; e sono la copia di vasi argentei, specie i figuràti come il cratere da me riprodotto, vaso con rilievi e vernice rossa, trovato a Cere, coll'apoteosi di Ercole, appartenente al Louvre firmato da un noto figulinaio: M. Perennius (2).

Ogni fornace di vasi aretini possedeva degli stampi di figure che via via si ritrovano nei pezzi fabbricati, e sono un sussidio a conoscere i vari luoghi da cui i vasi stessi uscirono; la qual cosa è sufficientemente provata, soprattutto dalle scoperte d'una importante fornace aretina, quella precisamente di M. Perennio or ricordato, dalla cui fornace si raccolsero dei frammenti vasculari singolarmente belli, coll'impressione o bollo del fabbricatore: — $\frac{\text{NICEPHOR}}{\text{PERENNI}}$ o MPERENNI o M. PERENNI o $\frac{\text{M. PERENNI}}{\text{TIGRANI}}$

Gli ornamenti vi sono constituiti da eleganti figure di danzatrici, di baccanti, di geni, di centauri, di ninfe, di suonatrici, da scene di amore e di caccie e il tutto vien circondato da ornamenti di ovoli, perlette, pampini, festoni, di frutta e fiori. Tali frammenti vennero in luce nel 1883 entro la città d'Arezzo, presso la chiesa di S. Maria in Gradi e oggi, esposti nel Museo pubblico. mostrano la somma importanza della fornace di M. Perennio.

L'industria del vetro si sarebbe introdotta a Roma dopo le industrie d'arte studiate. e i vetrai che in un certo tempo vi dovevano essere numerosissimi, occuparono nell'Eterna Città dei quartieri speciali, presso il circo Flaminio (1).

(1) Epig.: XIV. 98.
(2) Gamurrini Op. cit. p. 51. n. 310, 15.

Quegli che lumeggiò meglio questa parte della storia fu il Froehner, e da lui e dal Wilkinson si raccolgono notizie preziose su l'argomento che ci interessa: il Marquardt stesso ricorse a queste due fonti, e di propria scienza dichiarò che, in Italia, non si costumarono i vasi di vetro prima di Cicerone (2) ossia egli non trovò alcuna traccia di coppe, bottiglie, bicchieri di vetro, prima di quest'epoca (106-43 a C.); invece i gioielli e forse i vasetti da profumi, *alabastra*, costumarono presto, (erano prodotti orientali),

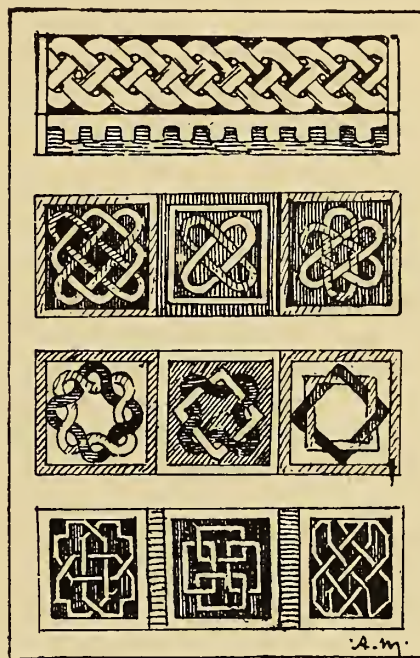



Fig. 97. — Motivi frequenti nei pavimenti in musaico romani.

(1) Gli antichi attribuirono l'invenzione del vetro ai Fenici e alcuni moderni credono a tale errore il quale può essere nato da ciò che i Fenici — mercanti per eccellenza — vendevano gli oggetti di vetro, vasi, amuleti, gioielli, ai prischi Elleni e questi, che erano in relazione soltanto coi Fenici, credettero e infuturarono nel tempo che i Fenici inventarono il vetro. Viceversa il vetro era conosciuto dagli Egiziani, quando le città fenicie non erano ancora nate, o per lo meno non avevano importanza. I Fenici però lavorarono il vetro quasi prodigiosamente, e ne spinsero la fabbricazione quasi al punto in cui è oggi; perciò i vetri fenici per eleganza di forme e finezza di lavorazione, hanno un'immensa analogia coi muranesi. Sauzay, *La Verrerie depuis les temps les plus reculès jusqu'à no-s jours*, Parigi, 1870. — Deville *Histoire de l'art de la Verrerie dans l'antiquitè* Parigi 1873. Il testo non ha valore scientifico; le 113 tavole contengono circa 4000 modelli d'oggetti di vetro, alcuni non antichi altri un po' eseguiti di maniera. Il Quicherat dette un giudizio favorevole di questo lavoro in *Revue Archèologique* 1874 p. 74. Froehner, *La Verrerie antique. Description de la Collection Charvet*, 1879, — Fowler *On the proces of decay in glass and incidentally on the composition and texture of different periods in the hist. of ist manuf.*, in *Archael.*, XLVI p. 65-162. Contiene un trattato sulla antica storia della vetreria.
(2) *Manners and Customs of the anc. Egyptians* Londra 1837. — D' Angelo. *Il Vetro* (Manuale Hoepli) Milano 1902 Opera tecnica con alcune note storiche che formano un picciol complemento al volume.

e dopo Augusto, essendo stato un lusso il possedere oggetti di vetro, il vetro divenne comune e si cominciò a fabbricare in Italia. Nella Campania prima, — lo afferma Plinio — a Roma poi; e fino dall'epoca di Plinio, i bicchieri di vetro si sostituirono, nell'uso ordinario, alle coppe metalliche. A Roma ove erano venuti in gran moda i vetri alessandrini, le fabbriche locali — lo afferma Strabone — tentarono di uguagliare o superare le fabbriche d'Alessandria; e la Gallia, la Spagna, colle proprie fabbriche, tennero dietro onorevolmente alle fabbriche romane.

Gli scavi d'Ercolano e Pompei misero in vista una enormità di vasi e oggetti vitrei: coppe, bottiglie, bicchieri, piatti, lampade, imbuti, urne cinerarie, (fig. 97). figurine sacre e profane, animali, amuleti, gioie, specchi, (1) perle, perle a migliaia; e in tanta mèsse di vasi e oggetti, una parte è d'uso comune, una di lusso od ornamento. Perchè, come dalle fabbriche alessandrine Roma aveva ricevuto lavori vitrei usuali e artistici, così dalle fabbriche romane, escirono lavori che confermano l'alto sviluppo dei Latini nel lavorare, colorire, fondere, affilare e incidere il vetro.

Osservai, parlando delle gemme, che a Roma si contraffacevano le pietre preziose da indurre in errore chiunque; or è meraviglioso che certi vasi creduti preziosi, siano delle contraffazioni vitree.

I vasi si ornarono di inscrizioni, paesaggi, caccie, vendemmie, corse, ludi gladiatori; e ai tempi di Nerone la fabbricazione del vetro toccò il segno massimo. Si facevano dei vasi di una leggierezza stupefacente, vasi detti alati, *pterotes*, e il commercio dei vetri fu estesissimo. Roma pertanto riceveva e commerciava anche i vetri stranieri, specie gli egizi; lo dimostrarono le imposizioni degli imperatori Alessandro Severo (222-35 d. C.) ed Aureliano (270-75), ed il vetro straniero, osserva lo Schulz, va spesso contrapposto, dagli scrittori, al vetro romano che vendevasi nel Circo Flaminio (2). Vuolsi che i semplici vetrai, ὑαλουργός, distinti nelle iscrizioni dagli artisti vetrai, *Opifex artis vitriae*, ὑαλοτέχνης, non lavorassero i vetri artistici in colori, figure od ornati e non bisogna confondere i vetri tinti coi dipinti e gli isocromi coi coloriti nella pasta, i quali ultimi si ottengono mescolando alla pasta in fusione, degli ossidi metallici i quali dànno alla sostanza vitrea, un colore uniforme. Esiste tra gli altri un tipo di vetri nei quali i soggetti decorativi sono leggermente incisi o coloriti, il tipo detto *graphice exornata* che il Deville accenna appena (1), citando un frammento scoperto in una tomba, a Pisa, raccolto dal Passeri col soggetto d'una corsa nel circo. Trattasi d'un frammento che ha analogia colla decorazione umoristicamente gladatoria di un vaso detto di Nîmes, al Louvre dal 1858, nel quale si vede un fregio di Pigmei, combattenti con delle gru, parafrasi di un motivo comune all'arte vascolare ellenica (fig. 96). Hèron de Villefosse, che parlando di un vaso trovato in Algeri (2) si fermò alquanto sul vaso di Nîmes, indicò altri esempi dello stesso tipo fra i quali, un vetro trovato non lungi dalle rovine di Populonia, con vedute di edifici e inscrizioni incise. Sennonchè non tutti i vetri così incisi giunsero a noi, colla pasta del colore; onde il vetro di Populonia e pochi altri, si rintracciarono sguerniti di pasta colorata; ciò che fe' ragionevolmente supporre che i colori, stando sotto terra, siano scomparsi. Perciò i vetri predetti, apparterrebbero, al tipo di cui il vaso di Nîmes è modello notevole per quanto corroso nei colori.

I Romani conobbero altresì il sistema di decorare i vasi con incisioni riempite di colore, sistema che ebbero dai Greci.

Il monumento vitreo più insigne della Classicità è il vaso Portland conservato nel Museo Britannico di Londra. Fu scoperto a Roma, sulla via di Frascati vicino alla Latina, ai tempi di Urbano VIII (1623-44), in un sarcofago appartenente al cosiddetto sepolcro di Severo Alessandro e di sua madre Giulia Mammea; conservato nel Palazzo Barberini, il vaso fu acquistato dal duca di Portland, che lo portò in Inghilterra, e potè entrare nel Museo Britannico, ove anni sono fu ridotto a pezzi, restaurato con diligenza (3),

---

(1) Gli specchi di vetro furono inventati, asserì Plinio, a Sidone (*Hist. Nat.* XXXVI, 193) ma non se ne hanno notizie sicure che risalgano al di là del III secolo, il quale diverrebbe il VI secolo se Alessandro di Tralles (Lidia), che cita gli specchi di vetro, fosse vissuto nel VI anzichè nel III secolo, come gli antichi scrittori credettero. Uno specchio vitreo molto antico, appartiene al Museo di Torino. E su un proposito analogo: finchè non si scoprì Ercolano e Pompei fu creduto che i Romani non possedessero i vetri da finestre e le finestre si chiudessero con scuretti, come si usa ancora in certe campagne, o esclusivamente col *lapis specularis*, materia che sostituiva le lastre vitre, le quali si sono invece trovate in vari luoghi soprattutto a Pompei; quindi si può asserire che esse si adottassero dappertutto, perchè se ne trovarono traccie anche nelle provincie dell'Impero.

(2) *Ann. dell'Inst*: 1839 p. 100.

(1) Op. cit. tav. 89 e 74.

(2) *Verres antiques trouvès en Algèrie* in *Revue Archèologique* 1874 p. 281 e seg. Nel fregio del vaso vitreo di Nîmes le teste di gru che si intravedono, rappresentano de' pentimenti.

(3) Millingen *On the Portland Vase*, in Transactions of the R. Soc. of Lit. of the Un Kingd, Londra 1829. Veda pei soggetti in particolare, l'opera di Ridolfino Venuti, *Spiegazione de' bassorilievi che si osservano nell' urna sepolcrale detta volgarmente d'Alessandro Severo che si conserva nel Museo del Campidoglio* Roma, 1756 con 4 tav. in

dal giorno in cui il vaso Portland andò in terra e si ruppe, un *policeman* sta in permanenza di servizio, davanti a quel vaso: così in tutto il mondo questo forse è il solo oggetto d'arte il quale abbia l'onore di una simile cura. Il vaso ha la forma romana e, d'epoca imprecisata, è posteriore all'occupazione della Grecia; esso consta di due strati di vetro sovrapposti, quello del fondo, azzurro cupo, quello delle figure scolpite, bianco opaco; e il lavoro di sovrapposizione sale a tal grado che il vaso Portland fu ritenuto un antico cammeo. Le figure rappresentano delle scene variamente interpretate; sembra peraltro che svolgano il soggetto delle nozze di Tetide e Pelèo. Tetide, *Thatis*, direttrice del coro delle Nereidi, così avvenente da innamorare Zeus, preferì darsi in sposa a Pelèo figlio d'Eàco, un oracolo avendole predetto che il figlio, nato da lei, sarebbe divenuto più grande del padre; così le figure del vaso rappresenterebbero queste nozze composte dalla immaginazione d'un artista poeta.

Se ne fecero alcune copie in porcellana e in terracotta, lumeggiate coi colori dell'originale.

Sta pari, in importanza di lavoro al vaso Portland, l'anfora bacchica di vetro ritrovata a Pompei nel 1837, dentro a un sepolcro appartenente alla casa delle Colonne di musaico, ampiamente illustrata dallo Schulz (1). Alta 0,32 nella sua maggior circonferenza, larga 0,49, l'anfora pompeiana (tav. 5.ª) si compone di due strati a fondo azzurro trasparente uno, di vetro bianco l'altro; questo per gli ornamenti, i quali svolgono una scena primeggiata da foglie e grappoli, avvivata da genietti, ed illegiadrita da un picciol fregio in cui tra erbe e fiori pascolano degli animali. Cotale anfora, chiamata da qualcuno urna cineraria, è collocata su un basamento, *enceteria* o *incitega*, di vetro bianco, e come il vaso Portland si ruppe nello scoprirla, e si restaurò.

La composizione è bacchica; e se non desta meraviglia che un vaso di tal soggetto siasi trovato in un sepolcro, non si esclude che sia stato posto sul luogo ove si scuoprì, per far piacere al re delle due Sicilie presente allo scavo. (I cortigiani: che razza vile!).

L'anfora pompeiana si classificò fra gli *apoforeta*, vasi preziosi collocati sopra artistiche basi verso la fine delle mense, ed empite di vino squisito; ciò che giustificherebbe viepiù il soggetto ornamentale della nostra anfora. E la base era necessaria a questi vasi di lusso, al contrario delle anfore rustiche le quali si ficcavano nella rena; e le basi incavate, erano di legno, bronzo, argento e oro.

Il Museo Nazionale di Napoli, che conserva l'anfora pompeiana, possiede una bella collezione di vetri antichi; anfore, pàtere, bicchieri, bottiglie e la collezione va primeggiata naturalmente dall'anfora di vetro da me riprodotta, con una pàtera la quale, non ha tanta importanza archeologica nè artistica (il disegno delle figure essendo alquanto scorretto), ma va fatta conoscere perchè decorativamente, non è indegna di attenzione (1).

Lo stesso Museo si orna bensì di una bellissima pàtera con manico orizzontale. Illustrata dal Bechi, trovata a Pompei nel 1834, di vetro azzurro, lucido, trasparente come zaffiro s'adorna d'un tralcio latteo di corimbi attorno a una maschera di Sileno, e, in cima al manico da una testa d'ariete (2). Nè si ricorda inopportunamente il vaso di cui parlo nel *Leucippe e Clitofonte* del Tazio, tutto di vetro circondato da pampini e grappoli che si colorivano, col Bacco che li primeggiava, via via che la coppa riempivasi di vino.

Nella collezione d'oggetti d'arte che il d'Azeglio nel 1890 lasciò al Museo Civico di Torino, i vetri dipinti formano un assieme di primaria importanza; fra questi havvene alcuni romani. Magnifici vetri, si conservano a Parigi nel Museo Campana al Louvre, (molto notevole una coppa, in buon essere, con pampini azzurri in rilievo) nel Gabinetto delle Medaglie.

I vasi descritti appartengono ad un genere particolare di vetri chiamati doppi dal Froehner, per ciò che si compongono di due superficie vitree sovrapposte; quella di sopra per solito azzurra, quella di sotto bianca e l'artista intagliava la superficie azzurra facendo trasparire in bianco il disegno. È una specie di scultura sul vetro; *sculptura vitri*, vien dichiarata

---

rame; e Inghirami vol: XI dei *Monumenti Etruschi* § VI c 5 e Visconti *Museo Clem.*, VI, p. 71. Il fatto deplorevole del vaso Portland ricorda ciò che avenne il 9 sett. 1900 al celebre vaso François scoperto a Chiusi nel 1844 e gemma del Museo archeologico di Firenze. Questo monumento, uno dei primissimi se non il primo dell'arte vascolare greca (prima metà del VI sec, av. C.) in un impeto di vendetta fu colpito, con uno sgabello, da un custode del Museo e ridotto in pezzi (638 !). Ricomposto da Pietro Zei, pazientissimo artefice, il vaso stesso, alla fine del 1902, venne ricollocato al suo posto ove oggi si vede mancante di due pezzi, uno ridotto in polvere, quello che ricevette il colpo dello sgabello, uno preso da un ignoto visitatore nel momento del disastro. Quest'ultimo fu poi restituito.

(1) *Ann. di Corrisp. Arch.* 1839 p. 84 in cf. con *Monum. dell' Inst* III. tav. V Il Gerspach (*L'Art de la Verrerie* p. 49 e 59), parlando del vaso Portland e di quello pompeiano colla vendemmia, dice che costituiscono l'apogéo della vetreria di tutti i tempi e di tutti i paesi.

(1) La descrisse l'Heydemann nella sua opera *Die Vasensammlungen des Museò Nazionale zu Neapel* cit. sotto il n. 2541 p. 331-332.

(2) *Real Museo Borbonico* vol. 13 tav. 28 e 29.

da qualche scrittore o *toreumata vitri*; cioè lavoro di cesello sul vetro; e questa scultura a Roma si estese alle lastre decorative da muri, lusso in vigore nell'anno 58 a. C. (Teatro di Scauro).

Nel Museo Gregoriano, fra molti oggetti di vetro, si osservano (sala ottava) alcuni vetri multicolori, genere assai diffuso in Etruria dal VI secolo a. C. sviluppatosi, sembra, specialmente in Fenicia sotto l'influenza dell'Egitto; sono i cosidetti *millefiori*, composti di pezzi e fili di vetro agglutinati, la cui fabbricazione onorò Venezia e Murano, dopochè ebbe onorato gli antichi artisti soprattutto i Romani, che in siffatto genere riescirono prodigiosamente (1). Allato di essi metto i vetri cangianti, *versicolores*, i quali dovevano tenersi molto in pregio se servirono perfino come omaggi regali. In questi vetri non va considerata la forma generale e la fabbricazione soltanto, va considerata la bellezza policromatica e la delicata combinazione delle iridescenze. A questo genere apparteneva un frammento descritto dal Winckelmann che l'aveva veduto a Roma, un pezzo di vetro, cioè dal fondo bruno colla figura d'un uccello dai colori vivissimi e cangianti — una bellezza! — un'imitazione sorprendente del vero, conseguita per mezzo di contrasti ingegnosi e riesciti. E l'uccello, bello in tutte e due i lati del vetro, era lavorato qua e là colla stessa finezza e gli stessi accorgimenti estetici (2).

Una notevole raccolta di vetri romani, varia di forme e di ricchezza, vanta il Museo di Zara, composta quasi totalmente esplorando le tombe romane e preromane esistenti, numerose a Nona, una volta città importante e popolata, lungi una ventina di chilometri da Zara.

Questa raccolta contiene ogni genere di vetri, dal semplice bicchiere al vaso cinerario, dalle umili pàtere all'anfora artistica e iridescente, destinata alla dama patrizia, la più elegante e raffinata; tutto ciò fa parte di un complesso d'oggetti romani, ove pure figurano molte lucerne fittili, degli avori, dei bronzi di una certa importanza, ed è stato riunito in questi ultimi anni (1901), specialmente per merito del professore Michele Glavinic assistito da Gius. De Bersa.

Un altra originalità!

I vasi murrini: *murrhina* o *murrina* o *myrrhina vasa*, vasi fatti di murra, i quali furono e sono molto pregiati. Tutti parlano e citano questa specie di vasi, ma se ne sa ben poco. Vuolsi che la *murrha* fosse una terra fine che si trovava in Oriente, colla quale si fabbricavano dei vasi fragili e leggieri di varia forma, ed il Nesbitt espose l'opinione che questa materia fosse una specie d'agata (1). Ciò che in tale eterna disputa v'ha di sicuro, consiste in ciò che prima della guerra di Pompeo contro Mitridate (63 a. C.), Roma non conobbe i vasi murrini; e non fra le ceramiche, ma fra le gemme e di cristalli di rocca, essi furono collocati da scrittori antichi, contrariamente all'opinione di coloro, fra i moderni, che li mettono coi vasi di porcellana. E v'ha di sicuro, ancora, che i vasi murrini furono contraffatti, imitati col vetro e messi in commercio, per offerire il modo a molti, di averli, ciò che potrebbe indicare che essi erano molto desiderati e costavano assai.

Il più notevole, di cotali vasi, è il cantaro dionisiaco, appartenente al Gabinetto delle Medaglie a Parigi, volgarmente indicato sotto il nome di « coppa dei Tolomei o di Mitridate ». Secondo un calcolo riferito da autorevoli scrittori, esso rappresenterebbe trent'anni di lavoro e, da quel che si vede, sembra fatto apposta, questo vaso, per metter coraggio. La composizione appare tuttavia un po' confusa; troppe maschere, ghirlande, sfingi, foglie, tronchi e tutto ciò vieppiù appar magnifico accompagnato all'iridescenza della gemma, alla sua purezza, ai suoi toni che vanno da una tinta all'altra, con una vaghezza infinita (2).

Allato del vaso murrino di Parigi, ossia della « coppa dei Tolomei », si suole collocare la celebre « tazza Farnese » del Museo di Napoli; circondata da una grossa questione. È antica questa « tazza », o del Rinascimento? Già il Courajod mostrò la passione e la bravura con cui nel XV e XVI secolo si contraffacevano e falsificavano gli oggetti d'arte classica, e

(1) Su la tecnica v: Semper *Der Stil.* II p. 87-95 e de Caylus nel primo vol. del *Recueil d'Antiquités*. Racconta il Quicherat nella *Revue archéologique* 1874 p. 73 e seg., a proposito di una collezione di cose vitree a Marsiglia, collezione di M. Augier, che il de Caylus ammirava gli effetti prodotti dalla mescolanza dei colori in una stessa pasta vitrea, e volendo conoscere che tecnica avessero gli antichi a conseguire tali effetti, consultò i vetrai parigini e non ottenne risposta soddisfacente se non da un medico, chimico eccellente, chiamato Majault. Così egli poté dare al pubblico notizia delle tecniche antiche. Lo stesso Quicherat, fe' esaminare dalla Cristalleria di Baccarat, vari pezzi di vetri romani, e dall'esame chimico risultò che i Romani conoscevano la più parte delle sostanze adoperate oggi per la colorazione del vetro. Ivi il Q. riferisce delle particolarità curiose. Nel Museo di Murano fondato nel 1861 (cf. la *Guida* del Bonmartini) vedansi i vetri egizi assiri, fenici, greci, romani e quelli escavati nelle isole di Venezia, di tempi remoti.

(2) *The most probable opinion seems to be that the real murrhine was a variety of agate in Notes on the history of glass-making-Catalogue Slade* p. X.

(1) Per tutto ciò che concerne i vasi murrini v. Thiersch *Ueb. die Vasa murrina der Alten*, in *Abh. d. bayer. Acad.* 1835. V. anche Corsi *De vasi murrini* Roma 1830.

(2) È riprodotto dal Babelon in *La gravure en pierres fines* cit. fig. 105.

il Brunn sostenne la tesi contraria all'alta antichità della celebre « tazza » (1). La quale fece parte della Raccolta di Lorenzo dei Medici dal 1471, anno in cui il glorioso mecenate potè avere a Roma questo gioiello, così precisato in un Catalogo Mediceo: « Una schodella di sardonio et chalcidonio et aghata, entrovi più fighure et di fuori una testa di Medusa; pesa lb. 2, 0, 6 f. 10.000 » (2).

La interpretazione delle figure fu oggetto di discussione non meno della questione sopra l'antichità classica della « tazza »; ed io ritengo antico questo capolavoro d'intaglio sul cui esterno vedesi una testa di Medusa (fig. 78), sull'interno otto figure in rilievo e due serpenti bronzei non antichi, (XVIII s.) stati rubati (1903).

Citato il cristallo di rocca di cui a Roma si fecero perfino dei bicchieri e dei vasettini da toelette, uno grazioso nel Museo di Napoli, con un Amorino sul letto, indicò i *diatreta*, vasi fabbricati dai *diatretarii*, a traforo, cioè rivestiti d'una reticella vitrea a giorno (3).

Secondo un'espressione adoperata da Marziale, *audacis toreumata vitri*, adoperata, dico, da quest'autore latino, che qualifica altrove i *diatreta*, *calices audaces*, i *diatreta* erano eseguiti sul tornio dal lapidario, tenuti in moltissimo conto e la loro introduzione a Roma non andrebbe più là del III secolo. Anni sono Carlo Disch di Colonia, possedeva un bellissimo vaso di questo genere, un calice la cui coppa adorna di figurette graffite su foglia d'oro, era chiusa entro un reticolato di vetro saldato al vaso agli orli superiori ed alla base. Altri saggi, benchè meno preziosi, possedeva il Disch di vasi con ornamenti vitrei in vari colori sovrapposti al vetro bianco, tutti provenienti dai sepolcri e dalle rovine di Colonia e dei paesi renani.

Fig. 98. — *Perugia*. Musaico di S. Elisabetta « appartenente ad una delle terme de « l'Augusta Perusia ».

A Colonia, nel 1844, furono trovati due vasi *diatreti*, presso il capo di due scheletri, uno dei quali con una moneta di Traiano in bocca, l'altro di Costantino l'juniore, e due bicchieri, dal mezzo in giù coperti da una rete e ornati, al labbro superiore, da un giro di lettere, due inscrizioni a giorno, sostenute da vitree asticelle, una latina: BIBE MVLTIS ANNIS, una greca: ΠΙΕ ΖΗϹΑΙϹ ΚΑΛΨϹ (1). E verso il 1872, nelle campagne di Arles, si escavò una coppa di vetro bianco, in buonissimo stato, con una rete d'ovali legate, con nodi di vetro rosso e le parole DIVUS MAXIMIANVS AVGVSTVS che confermano l'uso dei *diatreta* ai tempi di Massimiano e di Costantino.

Il già detto e altri fatti raccolti, misero in sufficiente evidenza che notevoli fabbriche di vetri lavorati si trovavano principalmente nei paesi del Reno; onde qui si scuoprirono molti lavori vitrei importanti pagani e cristiani, e la fioritura più bella di queste fabbriche sembra corrispondere alla fine del III e al volgere del IV secolo.

Il bicchiere di Colonia colla epigrafe BIBE MULTIS ANNIS, richiama maggiormente un bel vaso *diatreta*, che si trova a Milano nella collezione Trivulziana. Il cimelio venne scoperto l'anno 1725 nella provincia di Novara ed appartenne ad Everardo

(1) *Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissenschaften in München*, 1875, vol. 1, 3 fasc. in cfr. con Courajod, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XV et XVI siècles* Parigi 1889.

(2) Müntz *La Collection des Médicis au XV siècle* Parigi 1888 p. 66, in cf. con *Les Précurseurs de la Renaissance* Parigi 1882, p. 183-184.

(3) *Real Museo Borbonico* vol. 90 tav. 15. I più antichi testi in istampa, hanno *diatheca* al luogo di *diatreta* e *diatecta* e *diathetra*. Io seguo la comune opinione che favorisce la voce *diatreta*. Urlichs *Vasa diatreta in Coeln* nel *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfr. im Rheinl*, 1844, p. 377 e seg.

(1) Su queste acclamazioni v. le osservazioni del Deloche nella *Revue Archéologique* 3 serie v. IX p. 49, 52.

Visconti prima di esser posseduto dall'attuale proprietario che lo ereditò, con tutta la collezione riunita, dall'ab. Carlo Trivulzio. Il D'Adda studiò con amore il *diatreta* di cui parlo (1), ne riportò la descrizione minuta fattane dal Winckelmann da cui io tolgo alcune linee. « La tazza esteriormente è reticolata, e la rete è ben tre linee distante dalla coppa, a cui sta unita per mezzo di sottilissimi fili o asticelle di vetro distribuite in quasi uguali distanze fra loro. Al di sotto del labbro, in caratteri proeminenti e staccati dal fondo, come la rete, per mezzo di asticelle lunghe due linee o poco più, gira intorno questa inscrizione: BIBE VIVAS MULTIS ANNIS, la quale è una di quelle acclamazioni convivali che, secondo l'osservazione del Buonarroti, metter solevano gli antichi sulle tazze da convito. Si può soggiungere che i Romani ebbero il costume ereditato dai Greci e infuturatosi nei Cristiani primitivi, d'accompagnare con motti di acclamazione ed augurio, non solo gli arredi ed utensili domestici destinati ai conviti, ma gli oggetti di semplice ornamento come anelli, fermagli e simili. Il *diatreta* trivulziano non ha piede nè base, come non l'avevano molte tazze antiche — si vide — e abbisognava della base incavata. Le parole dell'inscrizione sono verdi e la rete azzurra. Ambedue lucenti, la coppa ha il color dell'opale, misto di rosso, bianco, giallo ed azzurro; e rete e parole furono lavorate su di una sola massa di vetro, colla ruota.

Un frammento di vaso simile al trivulziano lo possedette a Milano, nel 1790, il Bossi, e fu scoperto in Ungheria vicino al castello di Daruwar nella Schiavonia; esso, decorato colla reticella, contiene delle lettere presso il labbro e la reticella, al dire del D'Adda, da cui ricavo la presente notizia, va più finamente lavorata che nel *diatreta* trivulziano.

Le lettere compongono la parola FAVENTI o FAVENTIBUS, acclamazione convivale anche questa. Secondo il Bossi questo frammento era eseguito alla ruota.

La *diatreta* bossiana diversa dalla trivulziana policroma, era monocroma; ed il vaso di cui parlo passò, insegna il D'Adda, nella ricca collezione del principe Kevenhüller-Metsch.

S' indicano altri modelli di vasi vitrei simiglianti ai due precedenti. Verso il principio del secolo XIX, vedevasi un frammento di *diatreta* a Roma nel Gabinetto del consigliere Reiffenstein; nel 1825 presso le fortificazioni di Strasburgo, in una tomba, si trovò un altro vaso vitreo *diatreta* guasto, coll'inscrizione MAXIMIANVS AVGVSTVS; al Museo di Bonn esiste un de' nostri vasi scoperto in una tomba romana nei primi anni del 1844 con lettere attaccate al vaso per mezzo di fili vitrei sottili, tagliati alla ruota (?); ed il Museo di Berlino, nonchè quello di Monaco, posseggono qualche *diatreta* (1).

Fra le contraffazioni più solenni, prodotte dai vetrai romani, il pezzo di cui sto per discorrere, il così detto « Sacro Catino » nel tesoro della Metropolitana di S. Lorenzo a Genova, sta in prima fila. È una coppa esagonale munita di due anse tagliate nella materia, ornate con file di puntini a cavo. Per sei secoli, questa coppa fu creduta di smeraldo e stimata la gemma delle gemme, d'inestimabile pregio e d'immenso valore; come tale, servì più volte alla Repubblica Genovese di pegno per somme ingenti. Soltanto nel secolo XVIII, alcuni viaggiatori osservandola attentamente, credettero ravvisarvi qualche bollicina d'aria e sospettarono potesse trattarsi d'un vetro colorato in verde. Trasportata a Parigi con altri cimeli italiani, all'epoca del dominio francese, una commissione dell'Istituto di Francia nominata a esaminare la materia del « Sacro Catino », riconobbe che era vetro colorato. Tornò, il monumento, a Genova nel 1816, ma in pezzi: il Municipio provvide al suo restauro mediante una legatura in oro, e il Bossi lo fè oggetto di uno studio erudito, e lo giudicò romano dei primi dell'èra volgare (2), contrariamente al Millin (3) che lo dichiarò orientale dei tempi del Basso Impero. Questo ultimo, che era conservatore del Gabinetto di Francia ove il « Sacro Catino » fu depositato, dice bello il suo colorito di smeraldo, graziosa la sua forma, gli angoli ben tagliati, le anse ben collocate, gli ornati di buon gusto, le bollicine d'aria poche, e aggiunge che è agevole rilevare come, dopo di essere stato fuso intiero, sia stato abilmente accomodato col tornio.

L'essere il « Catino » di vetro, anzichè di smeraldo, nulla detrae al suo valore dal punto di vista storico e nulla detrae alla sua importanza archeologica il

---

(1) D'Adda *Ricerche sulle Arti e sull'Industrie romane* (*Vasa Vitrea diatreta*. Milano 1870 p. 29 e seg. V. anche Trisa *Vasa diatreta* in *Zeitschrift f. Christ. Kunst* 1899 p. 15 e seg. e *Ann. dell'Ist.* 1839 p. 96. Lo Schultz ivi parla di proposito sopra l'artificio esecutivo dei *diatreta*.

(1) D'Adda op. cit p. 32 e seg.

(2) *Osservazioni sopra il Sacro Catino*, Torino 1807.

(3) *Magasin Encyclopèdique* 1807 *Voyage en Italie.*

fatto accennato, considerandosi sempre il nostro monumento un modello della perfezione che gli antichi conseguirono nel lavorare e colorire il vetro. Non mancò nemmeno la leggenda, ed essa ne fece uno dei doni presentati dalla regina Saba al re Salomone.

Il musaico fu molto in uso a Roma specialmente nell'epoca dell'impero (1).

L'arte romana non contrasta però alla bizantina l'onore di aver dato l' estremo sviluppo all'arte musiva, detta dai Romani *opus musivum*, *musium* o *museum* e distinta in vario modo: così, in *opus signinum*, *tessellatum*, *vermiculatum* e *sectile lithostrotum*. L'*opus signinum* o *pavimentum signinum*, sarebbe originario di Signia (Segni), consiste nell' impastare della calce e dei pezzetti di pietra o vetro di qualsiasi forma ed è il musaico più semplice; a Pompei se ne vedono vari saggi. Uno importante fu scoperto recentemente nel peristilio della villa, presso Boscoreale, di Publio Fannio Sinistore. L' *opus tessellatum* o *pavimentum tessellatum*, consiste in piccoli cubi, vari di colore ma uguali di grandezza (*tessera* o *tessellae*), disposti in guisa da formare quasi sempre un disegno geometrico: nell'*Atrium Vestae* a Roma, se ne conserva un saggio. L'*opus vermiculatum*, non molto ben conosciuto nei particolari, consisteva, pare, in tessere di diverso colore, oblunghe, tonde, a spirale, simili a' vermi, variatissime di forma per adattarsi alle figure che si facevano con questo sistema.

La maggior parte dei musaici nella Biblioteca del cardinale Marefoschi, citati dal Visconti, oggi passati a Berlino, appartengono all'*opus vermiculatum*. Il Marquardt nota che cotale espressione non esistette anticamente, per quanto egli sa e designa spesso, nella forma antica equivalente, i musaici fini figurativi ed ornamentali; ed il *vermiculatum*, soggiunge, si riferisce specialmente ai pezzi rapportati (*emblemata*) i quali si incastravano nei *pavimenta tessellata* o nei rivestimenti marmorei delle pareti (1). L'*opus sectile*, consiste in piastrelle che compongono dei pavimenti a triangoli, quadrati, losanghe, esagoni uguali o in una intarsiatura artistica parietale a figure ed ornati (2). Ricordo un pavimento al Museo di Napoli ivi portato da Pompei, e del genere parietale, sono celebri i musaici della basilica di Giunio Basso (console nel 317 della nostra epoca) nella chiesa di S. Andrea in Catabarbara Patricia, distrutta.

Il *lithostrotum*, alla lettera pavimento di pietra, greco d'origine usato a Roma non prima dell'epoca di Silla (138-78 a. C.), assicura Plinio, è un musaico squisito, artistico, in cui emersero i Greci e si celebrò il Soso di Pergamo « *celeberrimus fuit in hoc genere Sosus* » (3), autore di un famoso pavimento rappresentante gli avanzi d'un convito (4), il quale ne ricorda uno bizzarro nella Galleria dei candelabri al Vaticano con pesci, gamberi, sparagi selvatici, un cappone ed altro, trovato a Roma Vecchia sulla via Prenestina.

Il musaico più usato dai Romani fu il *tessellatum*; così si scuoprirono una gran quantità di pavimenti *tessellata* a Roma e in tutto il mondo romano, alcuni ben conservati: miscele di pietra, marmo, terracotta o smalto; e quanto al disegno, l'intreccio delle rette e delle curve, la simmetria, sembrano dirigere la immaginazione del musaicista romano. Da un esame sui pavimenti latini emerge quindi, frequentissimo, il motivo dei nastri annodati o a treccia, frequente il motivo dei circoli intrecciati, frequente il motivo di quadrati contenenti formelle a stelle, a nastri, a greche capricciose e simmetriche (fig. 97).

---

(1) Il *South Kensington Museum*, trent'anni fa circa, prese la iniziativa e attuò un inventario delle opere musive, mediante una pubblicazione *Universal Art Inventory, Mosaics and stained Glass* la quale, avendo voluto abbracciare troppo, riescì monca e inesatta (Ravello vi è indicato come sobborgo di Napoli!) I compilatori inglesi riescirono a riunire tuttavia circa 460 musaici e invogliarono altri a battere la stessa via, il D. Engelman in Germania e il La Blanchère in Francia, il quale mise a sua contribuzione la pratica del Müntz in fatto di musaici. Ed il Müntz lanciò nel 1901 il progetto di una simile pubblicazione, limitata all'epoca di Carlomagno († 814). Nell'inventario del Müntz dovrebbe tenersi conto d'ogni genere di opere musive, tranne di quelle appartenenti al genere di incrostazioni marmoree murali (*opus sectile marmoreum*). Il M. morì e non potè iniziare tale pubblicazione.

(1) Op. e vol. cit. p. 276 n. 3. Fu esposta l'ipotesi che il *vermiculatum* debba il suo nome al color rosso scuro del *chermes*, cocciniglia del leccio (Coccus illicis) la quale produce questo colore. Tale non è una ipotesi che manca di base. Sui musaici Marefoschi v. Braun *Ann.* d. *Inst*: 1848 p. 198 e seg. e *Monum.* IV tav. 50.

(2) Su questo genere di musaico veda il lavoro del Nesbitt *On wall decoration in sectile work as used by Romans* in *Archaeologia Ann*, 1880 p. 267. e seg.

(3) Op. cit. XXXVI, 184.

(4) Soso è il musaicista più famoso dell'antichità, ed è celebre un suo pavimento musivo in cui rappresentò il pavimento d'una sala non spazzata dopo un lauto convito. Descrisse, Plinio, quest'opera di cui dà un'idea un pezzo musivo esposto nella quarta sala del Museo Laterano, proveniente dalla vigna Lupi sull'Aventino. Plinio osserva che il pavimento del Soso era ornato, nel mezzo, da un gruppo d'animali in cui era meravigliosa una colomba la quale, bevendo, ombreggiava l'acqua colla sua testa, e da altre colombe vezzeggianti; ed anche di questa composizione si può acquistar un'idea osservando il cosiddetto « Musaico delle Colombe » nella sala di questo nome al Museo Capitolino. Esso fu trovato nel 1737 nella villa di Adriano presso Tivoli, e nel 1765, per ordine di Clemente XIII, fu collocato al Museo dove ancora si vede, espressione lontana dell'arte del Soso: se Plinio non esagerò a parlarne.

A Napoli venne fatta una bellissima raccolta di musaici classici, e nella sala dei Musaici emergono due scene comiche eseguite maestrevolmente da Dioscoride di Samo, che vi si firmò, opere greche venute da Pompei, da non confondersi col « coregeo », altro musaico ricco di figure egregiamente eseguite ed ornamento dello stesso Museo. Nel quale, a parte la famosa scena musiva rappresentante Alessandro contro Dario, si vedono parecchi musaici da pavimento con maschere sceniche, scheletri, volatili, festoni, fiori ed il famoso *Cave canem*, soglia di una porta pompeiana che pubblicai nei miei *Ornamenti*, con altri musaici (1).

Alcuni musaici pompeiani sono bizzarri: un gatto che divora una quaglia, tre colombe che tirano un monile da una cassetta, due pappagalli e un uccello che bevono ad un vaso ed un gatto che sta per piombarli addosso, due galline che si azzuffano, e — poco noto — un gallo in piedi vicino ad una gallina che becca dei granelli e a due pulcini che si leticano — quest'ultimo proveniente da Napoli e stato venduto a Parigi all'*Hôtel Druot* nel 1901. Non citerò uno dei pezzi musivi più belli dell' antichità, quello delle Nozze di Nettuno e Anfritite, il cui soggetto rammenta un famoso gruppo nella Gliptoteca di Monaco, creduto la riproduzione d'un originale di Scopa, una scena di marina oscura e sinistra, d'ottimo effetto con Frisso, *Phrixos*, la pioggia che scroscia ed Elle, *Helle*, la viva luce, — musaico ercolanese che per quanto interessante non può, con qualche altro dello stesso ciclo, confrontarsi al famoso testè citato, quello di Alessandro e Dario, il quale orna il pavimento della Galleria di Flora ed ornava una esedra sontuosa, ove Alessandro a cavallo sospinge alla pugna e Dario in quadriga incoraggia i suoi; e i combattenti sono numerosi, furiosi, feroci. Cotal musaico, unico per grandezza e importanza di composizione, fu scoperto nella casa del Fauno o del Gran Musaico a Pompei nel 1831, essendo la copia di qualche celebre quadro alessandrino (2).

A Pompei occupava un posto importantissimo la casa detta del Fauno o del Gran Musaico, a motivo delle opere monumentali che conteneva, specialmente musive. Essa formò tutta l'isola duodecima, riunione di due o più abitazioni che, pervenute nelle mani di un solo proprietario, composero il fabbricato unico, di cui parlo; ivi si trovò il musaico rappresentante un festone di frutta e fiori con maschere e timpani, stupendo lavoro, uno dei primi dell'antichità classica (1); e nelle ali dell' atrio, sul pavimento, eravi il musaico delle tre colombe che tirano un monile, e quello del gatto e della quaglia, musaici ora indicati non tanto interessanti però quanto il musaico del festone e delle maschere il quale, a par e la sua bellezza, scuopre l' uso romano delle soglie decorate e parlanti. Così, a Pompei, ebbe la Casa di Marte e Venere una di queste soglie, *limen*, sull'ingresso del tablino, con tre fulmini intrecciati, una pelta, una bipenne e due scudi ovali; e in un'ala dell'atrio ebbe una soglia con uccelli vezzeggianti fra una massa di foglie, ed ebbe la Casa di Sirico, *domus Vedi Sirici*, una soglia parlante sul protiro, in cui le pietruzze del musaico precisano le parole SALVE LVCRV, quasi ricordo del CAVE CANEM col cane latrante, soglia della casa detta del Poeta tragico, ripeto popolarissima. Dello stesso tipo il tablino nella celebre Casa di Numerio Popidio Prisco, ebbe una soglia con fulmini e scudi, ricordante la soglia della Casa di Marte e Venere.

Fra i musaici pompeiani citansi ancora quello nella Casa del Laberinto in un cubicolo, Tesèo che abbatte il Minotauro presenti le fanciulle Ateniesi, circondato da un laberinto lineato in bianco e nero; il musaico nella Casa di Marte e Venere, nel calidario, con figure di palestriti; ed un musaico con delfini, colombe ragni, lucertole nel tepidario. E mi permetto ora di rammentare le colonne musive, benchè appartengano agli ornamenti architettonici; le rammento poichè formano una curiosità dell' arte latina. Il Museo di Napoli ne possiede diverse. Su l' uso di queste colonne parla Plinio e dice che esse furono adoperate nel teatro di Scauro, composto da tre ordini di colonne: il primo ordine di marmo, il medio di marmo e « vitro », voce che indica certamente delle colonne musive, l' ultimo di lamina dorata (2).

I Musei di Roma non posseggono opere musive da stare a pari o vicinissime al musaico della Casa del

(1) *Ornamento nell'Architettura* vol. I fig. 260 *a* e *b*. e fig. 261.

(2) Secondo l'opinione del ch. Vera, sarebbe la rappresentazione compendiata di tutte le pugne dell'eroe Macedone contro i barbari dell'Asia.

(1) Riprodotto nel mio *Manuale di Pittura italiana* II ediz. p. 3 fig. 12. Fu dato moltissime volte ed è ben noto. V., fra altro, benchè il disegno lasci assai a desiderare, Bonucci. *Gran musaico di Pompei* tav. colorata Napoli 1832.

(2) *Ist. nat.* lib. XXXV cap. XXIV e lib. XXXVI cap. LXIV. Il Gerspach, che è uno degli ultimi trattatisti, in ragion di data, dell'arte musiva ritiene che le parole di Plinio non abbiano il significato di musaici ma di lastre vitree (*la Mosàïque* p. 11). La voce « vitrum » come risulta da altri esempi, si presta, per lo meno, a una duplice versione.

Fauno, ma ne conservano molte e parecchie notevoli: il pavimento attuale della Rotonda nel Museo Vaticano, per es., ove sono rappresentate delle immagini marine, tritoni, nereidi, intrecciate a scene di combattimento fra Greci e Centauri e fu tolto dalla sala principale delle terme d'Otricoli, eccezion fatta dalla testa di Medusa, che ne forma il centro e da qualche altra cosa di poco conto. Il musaico è tal quale esci dalle mani dei suoi antichi esecutori. In antico la Medusa non c'era, ed al suo posto esisteva un'apertura rotonda che serviva allo scolo dell'acqua o al passaggio dell'aria calda, che giungeva nella sala dai sotterranei. Questo musaico è molto conosciuto, perciò preferisco di riprodurre quello della sala attigua (tav. 6) la sala delle Muse, che conduce direttamente al cortile di Belvedere. La sala rettangolare con angoli smussati, fu eretta da Pio VI (1775 1800) come la Rotonda e, come questa, fu eseguita dall' architetto Michelangielo Simonetti, autore della sala a croce greca e della magnifica Galleria dei Candelabri; a costui devesi se la sala delle Muse ha il pavimento con antichi musaici e nel mezzo, va ornata da quello ivi riprodotto, ad arabeschi scoperti vicino a S. Maria Maggiore nella villa Caetani. Insieme, riproduco un pezzo musivo il quale ornò la splendida villa dell'imperatore Adriano (117-138), presso Tivoli, devastata, saccheggiata che parzialmente rivive nei Musei di Roma.

Il musaico degli atleti, nel Museo Laterano, sta pure nel numero dei notevoli; si compone di quadri scoperti nel 1824 alla terme di Caracalla e con altri, che credo dispersi per essere in pessimo stato, formava il pavimento di due absidi della sala centrale (1).

Questo musaico entrò nel Museo dopo il 1831, all'epoca di Gregorio XVI, (1831-46); chi lo riordinò compì l'opera così male che, da ultimo, trovò alcuni pezzi di più e li abbandonò. Essi furono esposti nella prima sala del Museo e rappresentano delle figure d'atleti che, nel musaico stesso, sono effigiati ora in piedi intieri e nudi, ora parzialmente vestiti, ed ora in semplice busto; questi hanno l'aspetto non giovanile come gli altri e, fra i tanti, si vollero riconoscere dei ginnasiarchi cioè istruttori o capi dei ginnasi. Ogni figura, come lo mostra un disegno che pubblicai in un lavoro anteriore (1), occupa un campo a sè, ed i campi sono divisi con un fregio intrecciato ad una specie di dentellatura minuta; inoltre, a quando a quando, i quadri sono alternàti da oggetti in uso nelle palestre strigili, *strigilis*, vasetti d'olio, *lecythos*, pesi destinati a sviluppare la forza muscolare, *halteres*, tronchi di pino e simili.

Sarebbe assurdo il cercar la finezza delle linee in questo pavimento: gli atleti di natura sono uomini vigorosi, con muscoli rilevati e, nel complesso, ordinari come appaiono nel musaico lateranense; onde il musaicista riprodusse benissimo il tipo dei suoi soggetti.

Altri pavimenti musivi a Roma, trascurando qualcuno di quelli citati negli *Ornamenti*, sono: quello nella sala a Croce greca al Vaticano, in forma di scudo tondo molto restaurato e moderno, in parte dei tempi di Pio VI (1775-1800), scoperto presso Tuscolo nel 1741, frammento di una ricca composizione di cui alcuni ornamenti, fiori, maschere sceniche, Vittorie alate, sono esposti al Museo delle terme; quello nella prima sala del Museo Capitolino con Ercole presso Onfale espiante i suoi falli, scena femminea mirabilmente composta, scoperta presso Porto d'Anzio nel 1749; quello nel gabinetto delle Maschere al Vaticano, quattro pezzi musivi collocati alla peggio a tempo del detto papa Pio VI, primeggiati da maschere sceniche e da un paesaggio di gusto ellenistico, scoperto verso il 1780 nella villa d'Adriano presso Tivoli; il pavimento musivo, ricchissimo, trovato negli scavi d'Ostia nel 1854 ora in Vaticano, sala della Concezione; quello trovato nella piazza di S. Giovanni Laterano nel 1856, ora in Vaticano, sala di Costantino; quello grazioso trovato sull'Aventino nel 1865 a quadri e rombi lineati; quello trovato sul Palatino nel 1863 nella casa Tiberiana rettangolo oblungo, a piccoli ottagoni stellati nel partimento di mezzo e in quelli laterali a ampie greche — chè questi ultimi pavimenti musivi sono ornamentali e la figura o non vi è o poco vi è — (2); ed aggiungo il pavimento nel salone della villa Borghese a frammenti, appartenente ad un portico di un'antica villa di Torre Nuova presso Tuscolo, scoperto nel 1834, ricordante il musaico dei gladiatori nelle terme di Caracalla, ricordante questo musaico per il soggetto affine, (combattimento

(1) Secchi *Il Musaico Antoniniano rappr. la scuola degli atleti* Roma 1843 e Blouet *Restauration des thermes de Caracalla* Parigi senza data.

(1) *Ornamenti nell'Architettura* vol. I fig. 259 a.

(2) Alcuni pavimenti citati sono riprodotti in grande dallo Stern *Opera della collez. di venticinque pavim. a mosaico* Roma 1885.

di gladiatori e scene di caccia), la particolarità del nome di ogni gladiatore allato delle figure, e il pregio dell'arte; — opera dell'epoca imperiale chi dice del III chi del IV secolo, forse del IV — (1) ed il musaico nella Galleria del Canopo a villa Albani rappresentante sei personaggi in semicircolo davanti un astronomo, scoperto a Sarsina nell' Umbria. Nè accennai ancora l'immenso pavimento che copriva il fondo del lago fatto scavare a Roma dall'imperatore Augusto, presso ai celebri giardini di Cesare, il lago o naumachia che occupava tutta l'area oggi compresa tra il quartiere di S. Cosimato e la chiesa di S. Francesco a Ripa. Questo pavimento, di cui alcuni pezzi tornarono in luce nel XVIII secolo e alcuni si scoprirono negli ultimi anni presso l' ospizio di S. Cosimato, era composto di tritoni, nereidi e altri mostri marini: (il lago aveva 1800 piedi di lunghezza e 1200 di larghezza).

Un musaico figurativo molto importante che il genere fa compagno a quello scoperto a Tuscolo (Frascati) di scene palestriche, si rinvenne a Perugia in una delle terme de « l'Augusta Perusia », opera del primo secolo (fig. 98). Svolge esso, la scena d' uno dei più celebri poeti dell' età eroica Orfeo, il primo citaredo dell'antichità, prediletto di Apollo, il cui canto — chi obliò la leggenda d' Orfeo tradotta persino dall' arte paleo-cristiana? — commoveva, colla sua inesprimibile dolcezza, fiere e pietre. La scena musiva di Perugia esprime il vaghissimo cantore seduto all'ombra di un albero, con una quantità di bestie davanti a lui chiamate dal suo canto: serpi, leoni, elefanti, uccelli, pecore, scimmiotti, cavalli, cervi, unite in un assieme un po' rigido; il disegno di tuttociò è bensì delicato e sapiente, onde si fe' egregiamente a conservare il musaico di Perugia fortificandolo e facendo degli studi ad evitare che esso continuasse ad essere danneggiato. Un restauro dunque lo rimise allo stato in cui vedesi attualmente, e nell' attesa d' una sistemazione ragionevole si pensò a ricuoprirlo di terra (!); appena oggi (1901) la burocrazia imperante, permise di mettere in fatto il disegno di sistemare convenientemente l' importante monumento, il quale prese nome dall' attigua chiesa di S. Elisabetta, ove si trovò.

Vanto inoltre la celebrità d' un musaico, pur non accennato ancora, rappresentante l' inondazione del Nilo, scoperto a Palestrina in principio del XVII secolo. Fatto trasportare a Roma dal cardinale Peretti nel 1640, d' ordine del cardinale Francesco Barberini fratello di papa Urbano VIII, venne riportato a Palestrina e collocato press' all' ingresso del suo palazzo detto della « Cortina ». Tolto di qui si mise nel salone superiore dello stesso palazzo, ove ancora si vede (1903), nel suo assieme curioso che presenta vari piani svolgenti un paesaggio egizio con edifici sacri monumentali, tombe, isolette montuose popolate d' animali, barche di varie dimensioni e scene di sacrifici. Sul primo piano emerge un alto portico accompagnato da una grande tenda alla cui base s'allineano numerosi personaggi, e il significato di questa scena musiva non è ben chiaro; vuolsi che rappresenti la partenza di una colonia, forse fenicia. la quale avrebbe recato dall' Egitto all'Italia il culto d' Iside.

Ancora: — nella tenuta di Prima Porta a dieci chilometri circa da Roma sulla via Flaminia, celebre per le imponenti rovine della villa di Livia e la scoperta della statua di Augusto deificato che vedesi nel Museo Vaticano, verso la fine del 1894 furono scoperti gli avanzi d' un altro grandioso edificio, in cui si giudicarono degni di speciale attenzione i pavimenti musivi, alcuni col fondo bianco e ornamenti neri, altri policromi, con fiori, foglie, meandri, animali, e figure ben disegnate il tutto composto in un' armonia vaga e attraente di tessere colorite. Cotali pavimenti nel 1895 passarono il confine.

Un bel pavimento romano, questo poco conosciuto, benchè possa rivaleggiare coi più importanti dell' antichità, trovasi nel Museo di Taranto; esso venne scoperto nel 1886 presso l'antico convento di S. Francesco di Paola, in questa città che fu una delle più famose della Magna Grecia. Apparteneva ad una casa romana e, rettangolare ed ampio (8,60 $\times$ 2,80), intorno intorno va circoscritto da una zona divisa in tante lastre che formano il quadrato da ciascuna delle quali, togliendo una piccola fascia in ogni lato di marmo celeste, rimangono tanti quadrati più piccoli di marmi diversi per qualità e colore. A questa zona ne succede una seconda di marmo biancastro, la quale serve a isolare il bellissimo disegno che orna il fondo del pavimento, composto da motivi triangolari alternantisi, fra grandi e piccoli, di figure romboidali, circolari o quadrate composte di doppia, tripla e quadrupla lista di fascette a diversi colori; ciascuna figura racchiude

(1) Hansen *Explicatio musivi in Villa Burghesiana asservati* Roma 1845.

un disco od un semidisco che, insieme, rappresentano molte qualità di marmi colorati, dal verde al giallo al rosso antico, dalla lumachella alla breccia sanguigna e incarnatina, dal pavoncello all' alabastro. Curiosa cosa si è, che alcune parti del pavimento tarantino furono restaurate dagli antichi; lo che potrebbe dimostrare l'alto conto in cui il pavimento stesso era tenuto nei tempi vicini alla sua origine (1).

All' estero ricordo con particolare compiacenza quattro pavimenti romani esposti al Museo di Lione, nella Galleria Chenavard, di cui i due più grandi si trovano nelle due prime sale, ed uno ha un'importanza storica speciale rappresentando uno spettacolo caro ai Romani, quello dei *ludi circenses*. Il musaico non fu scoperto nel circo di Lione come per solito si dice, ma nel quartiere d' Ainay, a Lione stesso, correndo l'anno 1806, assai lungi quindi dal luogo ove, presumibilmente, sorgeva l' edificio predetto. Misura 4,85 × 3 m. e su quattro ingressi principali si aprono quattro *carceres*, scuderie pei carri chiuse da cancelli, indi a ciascun capo della *spina*, bacino rettangolare nel mezzo del circo, sorgono, su base semicircolare, tre mete cuneiformi e il bacino riceve l'acqua che scende da due file di delfini, una sul lato corto inferiore, una sul lato corto superiore, ed a metà ha un obelisco, fiancheggiato in distanza da due cancelli, i cui ritti verticali portano una palla di oro, simbolico riferimento alla nascita di Castore e Polluce, domatori di cavalli; questa palla alla fine d' ogni giro si metteva o si toglieva sino alla fine dei giri che di solito erano sette. Nel musaico lionese cani e cavalli vanno furiosamente, ed un carro si capovolge, e l'auriga liberto o schiavo viene cacciato fra i cavalli, e le fruste schioccano, e tutto ha il vivace aspetto di uno spettacolo vero (2).

La Francia si arricchì, nel 1896, di un musaico che l' Italia le invidia perchè contiene la figura di Virgilio, il grande mantovano. Fu scoperto casualmente in un punto dell' antica Andrumeto, consta di tre figure, e Virgilio emerge in mezzo seduto con un rotolo in mano, che reca l' ottavo verso dell' Eneide; due personaggi ai fianchi, in piedi, rappresentano le muse Calliope e Melpomene. Il musaico, secondo i dati storici e paleografici, risale alla fine del primo secolo dell'èra nostra, cioè a un'epoca assai vicina al tempo in cui viveva Virgilio e si ritiene che rappresenti la vera figura del Grande Poeta, da Svetonio ritratto in poche parole: *corpore et statura fuit grandi, aquilino colore facie rusticana.*

Molti archeologi francesi e tedeschi illustrarono quest' opera musiva, che orna il Museo del Bardo a Tunisi.

§ 5.

Lavori di osso, avorio e bossolo (1).

Osso e avorio.

Gli antichi fecero un uso esteso dell'osso e dell' avorio (2); i Greci, gli Etruschi, indi i Romani, adottarono l' uno o l'altro materiale in bassorilievi, ornamenti, intarsiature, cose tornite e si trovarono sculture d'osso o d'avorio, stili per scrivere, spilloni, pettini, aghi crinali; nè ora ricordo le statue criselefantine.

I lavoranti dell' avorio chiamaronsi *eborarii*, da ciò la voce italiana eburneo o eburno, d' avorio: e a Roma dovevano essere molto numerosi a giudicare dalla loro enorme produzione della quale, il tempo, ci conservò pochi saggi, appartenenti all' antichità romana; ma dalle cose che si vedono e dalle

(1) In questi ultimi anni sul territorio di Torre del Greco (Napoli) nella località denominata Ponte di Riviccio si scoprirono i resti di un edificio antico con dei pavimenti a musaico, alcuni con ornati a intarsio, alcuni fatti con pietre colorate e con pietre di pasta vitrea a più colori, e qualcuno a lastre quadrate di pasta vitrea d' un sol colore. Altri pezzi di pavimento si trovarono in questo ultimo ventennio a Marsala (1882), in una villa fuori di Porta Nuova, terra lilibetana col solito intreccio, de' dentellati per fascia ed il campo occupato da vari ampi rettangoli ornati da medaglioni e fogliami: il pezzo venne riseppellito e se ne fece il disegno), nella piazza Maggiore di Pesaro, cioè nel cortile del Palazzo Guerrini (ottimo lavoro) e si trovarono dei pezzi di pavimento a Faenza, a Imola (1900-1) ed a Brescia si trovarono nel 1896 alcuni pezzi d' un pavimento appartenente al foro di quest'antica città.

(2) Nel Museo d'Antichità di Lione, alcuni pezzi di pavimenti musivi si misero al muro come decorazioni parietali. Meglio era collocarli in terra.

(1) Digby Wyatt, *Notices of Sculpture in ivory . . . and a catalogue of specimens of ancient ivory-carvings in various collections* by E. Oldfreld, Londra 1856. — Schäfer, *Die Denkmäler der Elfenbeinplast, des grossh. Mus. zu Darmstad in Kunstgesch. Darstellung*, 1872. — Westwood. *A descriptive Catalogue of the fictile Ivoires in the South Kensington Museum, with an account of the continental collections of class. and mediaeval ivoires*, Londra 1876. Opera ornata di riproduzioni fotografiche e di un'appendice (pag. 341 e seg.), ove sono registrati gli avori dei Musei di Italia, Francia, Germania, Austria, Olanda, Belgio, Svizzera, Danimarca, e Russia; libro di consultazione utilissimo. — Molinier, *Catalogue des Ivoires* (Musée National du Louvre), Parigi 1896.

(2) Nell'Antico Testamento si raccolgono notizie sopra l'uso dell'avorio nelle costruzioni e negli oggetti mobiliari. Vi si parla di palazzi d'avorio. Pei lavori d'avorio v. Roul-Rochette, *Peintures antiques*, Parigi 1836. Infine l'arte delle incrostazioni eburnee fu popolare nell'Oriente semitico sino dalla più alta antichità. Nel famoso trono di Salomone entrava l' avorio. L' Egitto conobbe l' avorio molto per tempo, e lo cesellò e incise riempiendo le incisioni d'un mastice nero, affinchè fossero più marcate le immagini (Perrot e Chipiez, op. cit., vol. I p. 839). Sembra che gli scultori più insigni dell' Egitto preferissero l'avorio agli altri materiali.

indicazioni che si attingono ai testi, è lecito affermare che gli *eborarii* occuparono un posto notevole nel campo artistico-industriale, il posto che i padri del romanismo, gli Etruschi, tennero sul loro campo.

Il famoso tesoro di Preneste, scoperto nel 1876 dai fratelli Bernardini, contiene una tomba studiata dall'Helbig, dal Conestabile, dal Fernique nella quale, fra gli ori, gli argenti e i bronzi, si scuoprì una lastra d'avorio scolpito con traccie di colori e doratura, lastra di gusto egizio, e d'imitazione fenicia e forse appartenente al fodero d'un pugnale (1). In altre sepolture etrusche del secolo V, si scuoprirono molte cassette lignee coperte di foglie d'avorio (2); a Vulci fu scoperto un corredo di oggetti per toelette (3) e a Roma, come in ogni luogo del vastissimo Impero, vennero alla luce delle *tesserae* d'osso o avorio, segni di riconoscimento, tessere teatrali, le quali contenevano il numero del posto acquistato e, talora, il titolo di ciò che si rappresentava (4).

Il Museo Nazionale di Firenze è ornato di vari mascheroni d'osso, lavori romani che qui si indicano allato di altri frammenti posseduti dallo stesso Museo, frammenti ornamentali con decorazioni incise, appartenenti alla collezione Carrand.

L'avorio venne adoperato nei lavori artistici più dell'osso, essendo una sostanza che possiede delle proprietà favorevoli a dar risalto alla scultura; inoltre, col tempo, ingiallendo, si colorisce di una tinta aurea piacevolissima; ciò spiega l'uso che se ne fece in ogni tempo perfino da artisti eminenti come Fidia, nelle indicate statue criselefantine, genere di statue il cui uso si estese in Roma, dove il tempio di Giove Capitolino ebbe il simulacro d'avorio e Pasitele, contemporaneo di Pompeo († 48 a C.), fece un Giove d'avorio pel tempio di Metello e Germanico e Britannico furono scolpiti in avorio.

Il contributo più considerevole a questo genere, va formato, in Roma, dai dittici consolari (5). Cosa erano e sono questi dittici è presto detto: la parola si compone da δίς = due volte e πτυσσω = io piego, e nell'antichità designava tutti gli oggetti che si piegavano in due. Omero indica con questa voce un vestito doppio (1). I dittici erano di avorio, legno o metallo, qualche volta d'ardesia o papiro, d'oro o argento e gli antichi vi scrivevano gli appunti giornalieri e li portavano alla cintola (2).

Oggetti ben appropriati come regali, sembra che i consoli, i pretori e altri magistrati romani, preferissero questi dittici come strenne per la fine d'anno, strenne destinate all'imperatore, ai membri eminenti del senato, ai parenti, agli amici ed ai grandi elettori per conservarsene la simpatia (3). Questi dittici vanno distinti da quelli, al solito, romani con soggetti mitologici che formano una classe a parte, assai meno numerosa dei primi. Esempio: il dittico nella collezione Féjervary forse del secolo II, rappresentante, nei suoi due fogli, Esculapio e Telesforo, Igea e Cupido; quello, più notevole, nella biblioteca di Sens, del III o IV secolo, con ventiquattro personaggi che compongono il trionfo di Bacco e Diana; e quello nel tesoro del Duomo di Monza, più greco che romano, dei primi secoli, rappresentante, nei suoi due fogli, la Musa e il Poeta, ove la Musa — particolare notevole! — impugna la lira di undici corde.

I dittici consolari, furono dunque destinati a ricordare la nomina al consolato del titolare eletto, il quale si faceva ritrattare su questi piccoli oggetti; e, sovente, opera di buoni artisti, essi sono preziosi alla storia della scultura ed appartengono al secolo IV e V (4).

---

(1) V. nel Museo Preistorico di Roma e veda in Perrot e Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, III, p. 853.

(2) Micali, *Monum.*, 1832, tav. XLI.

(3) Micali, *Monum.*, 1832, tav. XLI.

(4) Ritschl, *Die Tessereae gladiatoriae der Römer*, Monaco 1864. — Wieseler, *Commentatio de Tesseris eburn. osseisque theatral*, q. f., Gottinga, 1 66.

(5) Donati, *Dei dittici degli antichi profani e sacri* Lucca, 1753. — Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum*, Florentiae, 1759. — Maskell, *Ivoires ancient and medieval*, Londra, 1875; v. una lista di dittici consolari eburnei, figg. 28, 29. — Meyer, *Zwei antike Elfenbein tafeln*, Monaco 1879. V. specialmente il catalogo dei dittici in M. Il Molinièr (*Histoire Générale des Arts appliquès a l'Industrie du V.a la fin du XVIII siècle*, Parigi 1896 e seg. V. I. *Ivoires*) pubblica vari lavori della decadenza romana, ed offre la nota dei dittici consolari, le cui date possono considerarsi come sicure, cominciando da quelle di Stilicone (verso l'anno 400); di ciascuno offre inoltre una bibliografia, di parecchi il disegno e di alcuni una grande eliotipia. Anche il Maskell nel suo volumetto, *Ivories* del Museo di Kensington, dà la lista dei dittici colle date e il luogo ove si trovano. Il volumetto del Maskell è del 1875. La Società Arundel per la diffusione dell'opere d'arte (v. per questa Società il mio articolo nell'*Arte ital. dec* a. 1901) riprodusse in rilievo vari dittici romani (Cf. il Catalogo compilato da L. Oldfield). I dittici consolari, spesso, portano scolpiti il nome (monogramma) dei consoli, ma la interpretazione di parecchi monogrammi, volge all'incertezza.

(1) *Odissea*, verso 224.

(2) Gli antichi romani scrissero però anche coll'inchiostro sul legno. — A proposito degli stili indicati sarà utile il ricordare le tavolette cerate, vanto del Museo di Napoli, scoperte a Pompei (1875) nella bella casa (Insula 1, Reg. V) nota sotto il nome di L. Caecilius lette e ordinate dal De Petra, coadiuvato dal Bernabei. Queste « tavolette » in gran parte formano dei dittici e de' trittici uniti da un filo come pagine d'un libro e i due lati esterni ne formano la coperta.

(3) A parte i dittici eburnei dati qual regalo dai consoli, alcuni erano distribuiti dai magistrati superiori come lo prova la legge che proibisce a questi ultimi di darne; — legge che però non fu rispettata; *Cod. Ch.* 15,9,1, Lettera di Simmaco; cf. Godefroy.

(4) Il Mommsen descrive così gli abiti trionfali dei consoli, quali si vedono solitamente rappresentati nei dittici (cf. *Römisches Staats-*

Nella classe dei dittici, di cui parlo, stanno, sopra gli altri, uno di Probiano nella biblioteca reale di Berlino, quello di Sesto Anicio Probo nel Duomo di Aosta, quello di Flavio Felice nella biblioteca nazionale di Parigi, quello coi supposti ritratti di Galla Placidia, Valentiniano III ed Ezio nel tesoro di Monza ed il dittico del Duomo di Novara.

Uno dei più antichi, il dittico di Probiano, diviso in due piani volge a un sistema il quale non è abituale a tal genere di monumenti i quali, ordinariamente, constano di due figure in piedi, una da una parte una dall'altra. Composto di due partimenti angolati, o due fogli, il bel dittico di Probiano contiene, nel piano superiore, la figura seduta del magistrato in dimensioni più grandi di due altre figure ai lati che tengono un libro in mano, e nel piano inferiore due altre figure in piedi, due per foglio, con un braccio alzato e la testa volta insù, sembrano discutere davanti il console; fra essi vedesi una specie di treppiedi e i due partimenti si somigliano.

Allato al dittico di Probiano misi quello di Sesto Anicio Probo, console nel 406 (fig. 99), vanto del tesoro del Duomo d'Aosta, e conservatissimo (0,30 × 0,28). Reca, scolpita, la figura dell'imperatore Onorio in due attitudini, colla lancia in mano o col labaro e il mondo sormontato da una vittoria. Il dittico fu dedicato ad Onorio da Sesto Anicio Probo, console ordinario in Occidente nell' anno 406; la sua data, quindi è certa; l' ab. Gazzera, che fu il primo a segnalare la esistenza di quest'opera, rimasta nascosta fino al 1833 in una vecchia sagrestia del Duomo, lo illustrò con molta erudizione (1), ed osservò che nella rappresentazione dell'imperatore che ivi sta al luogo del console, il quale si dichiara *famulus*, servo, di *Honorio semper Augusto*, deve vedersi lo spirito di cortigianeria di Probo verso l'imperatore, *vir clarissimus*.

Dimentichiamo il cortigiano, e cogli occhi rivolti alla scultura osserviamo la solida costruzione delle figure, modello eccellente di scultura del V secolo.

Il Gori pubblicò il dittico di Flavio Felice console per l'Occidente nel 428 (1), ma oggi manca uno dei partimenti o fogli; quello che esiste al gabinetto d' antichità nella biblioteca nazionale di Parigi, si compone d'una figura in piedi, togata, con un panneggiamento ad ornati circolari e stellari, e muove un passo verso la decadenza.

Eccoci al dittico di Monza: non sto a ripigliar la questione se gli effigiati di questo famoso dittico siano

Fig. 99. — *Aosta*: Dittico consolare di Sesto Anicio Probo, coll'effigie dell' imperatore Onorio, nel tesoro del Duomo.

proprio, Galla Placidia, Valentiniano III (425-50) ed Ezio o questi sia Teodosio II, come osservò il Pulski, o Ezio come sostenne il Didron, o i tre personaggi, come pensa l'Oldfield, siano Valentiniano II, sua madre Giustina e l'imperatore Teodosio; il Gori, il Labarte, il Didron, il Pulski, l'Oldfield e altri, esercitarono l'ingegno su tal questione trattata con buon corredo di studi dopo costoro, dal Jullian che intese a dimostrare che il dittico monzese è un dittico di Stilicone (Stilicone, Serena, di lui moglie e Eucherio loro figliuolo) (2). Io mi fermo sulla importanza artistica

---

recht, vol. 1, s. 400). « I monumenti mostrano il console in un abito con maniche, ricamato e munito all'orlo di una ampia striscia, sul quale una larga striscia parimenté ricamata, girando intorno al collo, discende con due estremità fino ai piedi, di modo che una delle estremità viene raccolta sul braccio sinistro. L'abito con maniche evidentemente è la *vestis palmata* come si chiama a buon diritto, mentre nè la voce *tunica* nè la voce *toga* gli sono veramente applicabili. La sciarpa dovrebbe essere una *trabea*, come può dedursi dal fatto che Ausonio chiama gli abiti consolari, una volta *palmata vestis* un' altra, in versi, *trabea pictaque toga*. La descrizione è inesatta, osservò il Wilpert in un *Capitolo della storia del Vestiario* (*Arte*, 1898, p. 89 e seg.) e ivi egli discusse anche un'opinione del Meyer, espressa nel suo lavoro *Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staatsbibliothek in München*.

(1) *Memorie dell'Accademia delle scienze di Torino*, a. 1834.

(1) *Thesaurus aveter. diptych.*, vol. 1. p. 131.

(2) *Mèlanges d'Arch. et d'Hist.*, 1882, p. 5 e seg. L'A. sostiene la sua tesi basandosi sulla autenticità del costume indossato dagli effigiati, dichiarando che le rappresentazioni figurate dal V o VI secolo, sono di una esattezza assoluta. Egli soggiunge « dal tempo di Diocleziano e di Costantino sulle medaglie, nei bassorilievi, nei monumenti d'ogni specie, i più piccoli ornamenti dell'abbigliamento dei personaggi ufficiali hanno un valore storico, che anzi dev'essere la base di ricerche iconografiche. In questi tempi non si rappresentava un imperatore senza la fibula a tre frange, un console senza la *mappa circensis* e lo scettro a testa d'aquila, un patrizio senza la clamide (p. 6.

del dittico che al confronto con quello di Flavio Felice lo vince (fig. 100). Opera della prima metà del secolo V, il dittico di Monza, per la correzione del disegno, si avvicina al dittico consolare d'Aosta, e sorpassa il dittico anonimo del Duomo di Novara, che ne è coevo.

Vengono citati altri dittici, quello di Boezio console nel 487, nel Museo Cristiano di Brescia, opera grossolana; e il pomposo dittico di Anastasio console d'Oriente nel 517 (FLAVIUS. ANASTASIVS. PAVLVS. PROBVS. SAVINIANVS. POMPEIVS. ANASTASIVS) (1) in cui la imagine del magistrato seduto, è vestita con una toga somigliante a quella del dittico citato di Flavio Felice, console d'occidente (+ FLAVII. FELICIS. VIRI. CLARISSIMI, COMITIS. AC. MAGISTRI) dittico sovraccarico di figure, compagno, in ciò, al dittico di Flavio Tauro Clementino, console in Oriente nel 513 (FLAVIS. TAVRVS. CLEMENTINVS. | ARMONIVS. CLEMENTINVS. [in un monogramma ΚΛΕΜΗΝΤΥ]) al Museo di Liverpool, già nella collezione Fèjervary (2). Ed ecco, ancora, fra gli altri, un dittico di Pietro Giustiniano, console nel 516, coll'iscrizione: + FLAVIVS. PETRVS, SABBATIVS. IVSTINIANVS VIR. ILLVSTRIS. e un esametro che allude alla destinazione dell' oggetto: + MVNERA. PARVA. QVIDEM. PRETIO. SED. HONORIBVS. ALMA + (appartiene al gabinetto d' antichità nella biblioteca nazionale di Parigi), un dittico col Busto di Filosseno, console d'Oriente nel 525, e il busto di Roma (?) coll'inscrizione dedicatoria in una medaglia: FLAVIUS THEODORVS FILOXENVS SOTERICVS FILOXENVS VIR ILLVSTRIS e, sul luogo non scolpito, il primo verso di distico greco, gia ubico, relativo al Senato, distico che si completa in un altro dittico, simile al precedente in cui, oltre il secondo verso del distico stesso, si legge la inscrizione: COMES DOMESTICVS EX MAGISTRO MILITVM PER THRACIAM ET CONSUL ORDINARIVS. (Ambedue appartengono al gabinetto d'antichità nella biblioteca nazionale di Parigi).

Termino colla descrizione di un dittico complicato e singolare del Duomo di Halberstadt: il console in piedi, volge la dritta sulla « mappa circensis » (3); alla sua sinistra, lo scettro sormontato da due busti, forse quello dell'imperatore e della imperatrice regnanti; ai fianchi due personaggi in piedi; e in alto, l'imperatore ed il suo figlio seduti, protetti, l'imperatore da Minerva, l'erede presuntivo da Diana. Due soldati: — più in alto una donna seduta, forse l'imperatrice; e di sotto, gruppo di schiavi, uomini o donne, di cui una col figliolo ed armature di questi schiavi che hanno le braccia legate dietro la schiena. Un secondo foglio ricevette un soggetto simile, salvo il gruppo degli schiavi, ove una delle donne ha due figlioli di cui uno al petto; gli schiavi non hanno le braccia legate, nè il console ha la mappa o lo scettro, e colla dritta — fatto notevole! — benedice alla maniera latina.

Si fecero d'avorio i foderi delle spade, ma nel secolo II un fodero d'avorio era segno di molta semplicità; — Adriano quasi ne rimproverava i suoi soldati (*quum*) *capulo vix eburneo spatham clauderet* (1), e si fecero d'avorio i manichi de' coltelli. La collezione Carrand, che portò nel Museo Nazionale di Firenze una stragrande ricchezza di oggetti d'arte applicata, alcuni veramente preziosi, contiene alcuni modelli di manichi eburnei, uno con ghiera di rame rappresentante un guerriero armato in costume gladiatorio, un altro rappresentante una pecora, un terzo una cariatide di leone fantastico, il tutto eseguito con molto garbo decorativo.

Il lettore è informato che l'osso e l'avorio, come il bronzo l'argento e persino l'oro, contribuirono ad abbellire ed arricchire i mobili e certi mobili ricevettero alcuni pezzi d'avorio; nè mancarono, a Roma, i mobili totalmente eburnei. Le *sellae curules* ordinariamente erano d'avorio, e a tempo di Cicerone vennero in moda le tavole di cedro con piede d'avorio, *mensae citreae*, alcune delle quali, osserva Plinio, salirono a prezzi enormi. Cicerone ne possedeva una valutata 500.000 sesterzi (135,950 l.) e una di Cetego, l'amico di Catilina, si valutava più del doppio. L'uso delle tavole così fabbricate, si estese ai letti, e si scuoprirono dei mobili di legno ed avorio nella Russia meridionale, mobili illustrati dallo Stephani, che li dichiarò del III e del IV secolo a. C. (2).

Il dittico di Monza, secondo l'A., non contiene, nelle caratteristiche del costume, quello che vorrebbe pur rappresentare i personaggi di Galla Placidia, Valentiniano, ecc. L'A. non giunse a una dimostrazione persuadente.

(1) Dò la inscrizione senza le abbreviature.

(2) Pulski, *Catalogue of the Fejervary ivories*, 1856.

(3) Alle feste del circo e in altri luoghi di giuochi, il magistrato che faceva eseguire questi giuochi gettava in aria, per dar il segno del principio, la « mappa circensis »; uso singolare che una tradizione poco fondata, fe' risalire a Nerone.

(1) *Vita Hadriani*, 10.

(2) *Compte rendu*, 1866, p. 6, tav. I-II cf. *Arte nell'Industria*, vol. I, fig. 16.

L'avorio ornò anche i veicoli, il *pilentum*, il *carpentum*, le *carrucae*, le *rhedae*, come ne attestano gli scrittori; e l'osso o l'avorio ornò le armi come si vede nella collezione di armi gladiatorie al Museo Nazionale di Napoli, ed i candelabri come in quattro candelabri lignei, trovati in un sepolcro presso Assisi (1). Il detto Museo ci mostra persino degli strumenti musicali (buccina) in avorio e de' corni; e l'e-

Fig. 100. — *Monza:* Parte di un dittico d'avorio (Ezio, Teodosio II o Stilicone) nel tesoro del Duomo.

same delle ciste viepiù mette in evidenza il grande uso dell' osso e dell' avorio nei gioielli e nelle cose d'uso familiare o domestico; astucci, vasetti cilindrici, vasetti da pomate, perciò si raccolsero una quantità d'oggetti d'osso e avorio, statuette e busti ornamentali, pezzi torniti da decorazioni di mobili, pettini, cucchiai, agorai e oggetti da aggomitolare il filo (2). Nè il lettore dimenticò il leggiadro ago crinale con una Venere in cima uscente dalle onde, opera squisita scolpita nell'avorio e disegnata da me coi gioielli metallici; opera, dico, depositata nel Museo di Napoli, il quale è ornato altresì di una dattilioteca pompeiana, o astuccio da riporvi o infilarvi gli anelli, lavoro d'avorio curioso, con una colonnetta sopra il coperchio, per mettervi gli anelli e d'alcuni stili per iscrivere sulle tavolette di cera; e ne è ornato come il Museo di Cluny ove se ne vedono vari più o meno grandi, alcuni col pomo in cima, altri colla spatola per stendere la cera.

A proposito di singolarità, indico un certo numero di fischietti d'osso (uno lungo 0.055) e degli spilloni d'avorio montati in oro scoperti nel cimitero di Poitiers (1879), in occasione dei memorabili scavi di cui feci cenno.

(1) *Notizie degli Scavi*, 1878, p. 128.
(2) *Real Museo Borbonico*, vol. IX, tav. XIV.

Nell'antichità classica fu adoperato anche il bossolo, soprattutto nei pettini, e si ebbero i *pectines buxei*, citati dagli autori romani: onde Giovenale dichiarò *caput intactum buxo* i capelli non pettinati (1). Ovidio nei fasti scrisse *detonsos crines depexere buxo*, e nelle *Metamorfosi* al pettine diè il nome *cytoriacum* tolto dal nome Citoro, celebre per la sua selva di bossi.

§ 6.

Lavori tessili (2).

Tessuti d'addobbo.

Plinio Marco Varrone e Festo Pompeo, raccontano che appresso ai Romani la nuova sposa portava seco la rocca e il fuso, e coronava di lana la porta del marito in segno che l'esercizio del tessere nella casa del marito, s'aveva a fare dalla sposa. E si racconta, dal predetto Festo, che nel mondo romano la nuova sposa si soleva mettere a sedere

(1) *Satyr* XIV v. 194.
(2) Yates, *Textrinum Antiquorum an account of the art of weaving among the ancient*, parte I (la sola escita), Londra 1843. — Rock, *Textile Fabrics*, Londra, 1870. Fa parte dei pregevoli manuali d'arte, *Art Handbooks*, del Museo di Kensington. — Bucholtz, *De aulaeorum velorumque usu et in vita veterum quotidiana et in anaglyphis eorum atque picturis*. Gottinga 1876. Studio utile a chi vuol conoscere l'uso dei tessuti nella vita degli antichi, qual risulta anche dall' esame dei bassorilievi e delle pitture. — De Ronchaud, *La Tapisserie dans l' Antiquitè*. Parigi 1884. Lavoro coscienzioso, riguardante un campo più antico del nostro: però è utile a chi si occupa di cose romane. Pochissime illustrazioni. — Müntz, *La Tapisserie* (nei Manuali Quantin).

sopra una pelle lanosa, a testificare che nella casa del marito ella avrebbe atteso a lavorare la lana. Marco Varrone dice ancora che i Romani tenevano vicino alla statua di Caia Cecilia a Roma, una rocca, un fuso e un gomitolo di lana, in ossequio alla pudica industria di tal donna. Nè terminerei facilmente colle testimonianze degli scrittori. Eppoi non si esercitò Elena a filare, nota Omero nel quinto dell'*Odissea*? Mercurio non trovò occupata la Ninfa Calipso, figliuola d'Atlante, a tesser lana? Nausicca, figliuola del re Alcinoo, non ritrovò la madre Arete insieme alle serve occupata allo stesso lavoro? E nel quarto dell'*Eneide* Virgilio non ci mostra Didone a preparare una veste da lei tessuta pel suo amato Enea? Così, nelle *Metamorfosi*, Ovidio dipinge la bellezza dei tessuti antichi (2). Il poeta presentata la lotta mitologica d'Atena e d'Aracne, la superba tessitrice di Lidia tramutata in ragno e indicata dall'Alighieri nella terzina:

> *O folle Aragne, sì vedea io te*
> *Già mezza aragna, trista in su gli stracci*
> *Dell'opera che mal per te si fe!* (2)

presentata questa lotta, in cui Aragne fu punita per aver osato sfidare Atena, il poeta accenna una stoffa di porpora in cui alcune ombre lievi, producono dei toni armoniosi, come nubi lumeggiate dal sole, così le tinte sono fuse in modo che l'occhio non ne discerne i passaggi, e i fili d'oro s'intrecciano dovunque sulla trama e su questa i fili narrano una vecchia istoria. Qui implicitamente l'Autore fa l'elogio degli antichi tessitori, e non esagera, io credo; e constato l'uso dei fili d'oro, tenui fili metallici che gli Egizi, essi stessi adottarono nei tessuti, indica il grande sviluppo dei tessuti policromi.

Il tessuto policromo occupò un posto interessantissimo nell'arte primitiva. Vuole il Semper che l'arte di tessere sia nata con quella di costruire; i primi muri sarebbero stati dei graticciati di canne, poi di corteccia d'albero, indi dei filamenti animali e vegetali da cui, direttamente, sarebbe venuto il tessuto; ed essendo vari di natura e di colore, questi filamenti avrebbero prodotto il tessuto policromo (3). E la funzione del tessitore nell'epoca primitiva, sarebbe stata la prima, vuole il Semper; ma questi forse esagera (4).

Constatiamo dunque, contrariamente ad una vecchia idea, che i tessuti ad alto liccio, ossia l'arte di pitturare col mezzo di fili intrecciati su una trama collocata verticalmente, sale ad epoca remota; e gli Egizi la conobbero tremila anni avanti della nostra èra, testimoni le pitture di Beni-Hassan rappresentanti un telaio a alto liccio, e i Greci se ne servirono, testimone il telaio di Penelope, su un vaso antico molte volte riprodotto: — constatato ciò, veniamo a Roma (1), osservato che in certe tombe egiziane, anteriori all'epoca copta, si esumarono dei frammenti a punto d'arazzo equivalente all'alto liccio che i Greci, cui non fu ignoto cotal sistema, usavano chiamare, sembra, *peristromata*.

A Roma si continuarono i tessuti di questo genere per decorazione, e l'arte fu adoperata più in questa che nelle stoffe d'abbigliamento; Roma antica non fu seconda alla Persia nell'uso fastoso dei tappeti, e i tappeti usò estesamente, pregiando quelli di Babilonia che salivano a prezzi inverosimili. Una sala da pranzo di Metello Scipione, era coperta da tessuti decorativi costati 800.000 sesterzi (168.000 franchi), ciò a tempo di Catone; e Nerone spese in una decorazione dello stesso genere, 4 milioni di sesterzi (840.000 franchi) (2). Grandi somme consacravano eziandio i ricchi Romani ai tappeti fabbricati in Alessandria, tappeti di porpora con figure d'animali accennati da Plauto: *Alexandrina belluata conchyliata tapetia*; e il Lombroso, nella sua opera sopra l'economia politica dell'Egitto sotto i Lagidi, annovera tra i prodotti più belli e ricercati dai Romani appartenenti all'industria alessandrina, le stoffe *polymitae* gloria delle officine di Alessandria e di Cipro (3); stoffe

(1) VI, 55, 59.

(2) *Purgatorio* XII, versi 43-45.

(3) *Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten*, 2 ed., Monaco 1878-79, vol, 1, p. 227 e seg.

(4) Stoffe e tappeti costituiscono l'elemento generatore dell'architettura antica, per esprimermi con una frase dell'eminente architetto amburghese, il cui sistema è troppo assoluto per non eccitar riserve. Il Semper sulla via di veder tessuti dappertutto li vide, trasformati in colori, nell'architettura policroma, trasformati in metalli nelle statue criselefantine, amplificazioni a così dire delle statue vestite, li vide trasformati in colori nelle statue e nei bassorilievi coloriti; ma io ritengo che l'architettura e la statuaria policroma, anzichè essere ispirata dall'abuso, dirò così, dei tessuti, fu in gran parte dall'istinto umano, verso la gloria dei colori; gloria perpetua come la giocondità e l'allegria. Il colore è l'anima delle cose e l'uomo primitivo, meno artificioso del civilizzato, ama i colori vivi ed i passaggi energici. Ammettiamo dunque che l'architetto antico usò i tessuti molto più del moderno e, conseguenza istintiva dell'uomo primitivo ai colori vivaci, ammettiamo che usò i tessuti a tinte forti; queste verità ci confermeranno l'alta origine del tessere.

(1) Si credè lungamente che i primi tessuti ad alto liccio siano stati fabbricati a Parigi verso l'anno 1302, data del famoso *Livre des Mètiers* di Stefano Boileau, ove tal tecnica viene chiaramente menzionata; ma i documenti figurati e la scoperta avvenuta in questi ultimi anni, dei tessuti copti, (ne è parlato più qua, opere che vanno dal III o IV secolo in avanti) sfatano ogni riserva sopra l'alta antichità dei tessuti ad alto liccio.

(2) Plinio, *Hist. nat.*, VIII, 48.

(3) *Recherches sur l'économie politique de l'Egypte sous les Lagides*, Torino 1870. p. 111 e seg.

o tessuti di fili e orditure semplici con imagini variopinte. Siffatta arte conosciuta prima della fondazione di Alessandria, quivi tanto fiorì che ne fu attribuito tutto il merito agli alessandrini, ed a Roma il suo commercio si estese, nel tempo, lungamente; onde, imperando Diocleziano, si parla dei « tappeti egizi » e perfino nel secolo IX vien fatta menzione di *veli* alessandrini, tende o cortine. Chè l'uso delle tende e delle portiere favorì questo genere di produzione, e sull'uso dei cortinaggi raccogliamo chiare testimonianze. Fu scoperta a Ercolano una villa, nel cui atrio si trovarono le traccie degli anelli destinati ai tendoni verticali, i quali erano messi fra una colonna e l'altra come si mettono oggi (1); ma chi ha pratica di pitture ellenistiche non richiede prove sull'uso dei tendoni e delle portiere. Il De Ronchaud citando le *inclusae auro vestes* di Virgilio, tessuti ricamati in oro e decorazione fastosa del vestibolo d'un ricco romano, assevera esser probabile che esse fossero delle portiere; Plutarco indica la portiera alzata da Clito mentre era colpito da Granico (2); ed un autore moderno, il Mazois, studiò l'ammobiliamento d'una celebre casa romana (3), confermando l'uso delle portiere e delle tende di porpora ricamate da perle, tributo solenne alla decorazione delle case romane.

Dalle case l'uso si estese agli edifici pubblici; e siccome a Roma gli esempî della Grecia e dell'Etruria furono legge, constato non senza interesse, aver la statua criselefantina d'Atene, nel Partenone, ricevuto un corredo di tende intorno la cella onde il De Ronchaud suppone che Fidia, il cui genio concepì tutta la decorazione del Partenone, abbia dato i soggetti e i disegni delle tende. Fidia nell'armata dei suoi artisti aveva dei tappezzieri (ποικιλταί); ed Euripide nella tragedia Jone, destinata a celebrare la gloria e le antichità d'Atene, parla di tende verticali ed orizzontali, ornamento interno del Partenone. Euripide non cita precisamente il massimo tempio della Grecia, ma le misure che dà e altre ragioni, autorizzano il De R. a riconoscere il Partenone nello squarcio poetico del tragico greco. Ivi si indicano delle portiere ammirabilmente tessute e istoriate, con scene di Cecrope ed episodi marini della battaglia di Salamina (è la interpretazione data dal De R. alle parole di Euripide, che non precisano questa battaglia); ed un solenne tendone sulla stessa statua, storiato anch'esso era tirato in guisa da far campeggiare la statua che superava di poco l'altezza del santuario. L'opinione del De R. sulla decorazione tessile del Partenone fu osteggiata dal Chipiez e dal Loviot, non dal Müntz, per es.; e, benchè l'autorità degli oppositori sia in argomento, elevata, non credo che l'opinione del De R. possa rigettarsi totalmente.

Si usarono, a Roma, i tendoni orizzontali, i *velaria* per la pioggia (1) e i velari, per le cavee dei teatri e degli anfiteatri; — che questi furono lavorati con lusso lo prova la testimonianza di Xifilino raccolta dal De R. concernente il velario messo nel teatro di Pompeo, per ordine di Nerone; Nerone eravi effigiato su un carro emergente in un firmamento di stelle, il tutto ricamato ad ago.

L'uso si estese alle case e l'atrio ne dovè essere quasi sempre munito; perciò il tappezziere deve aver coadiuvato l'architetto nella decorazione dei triclini; stando alle testimonianze degli scrittori. Metello Scipione aveva ornato, pare, specialmente il suo triclinio di que' tappeti babilonesi dianzi indicati, *triclinaria babylonica* (2), e alle pareti ed al soffitto di un altro triclinio, citato da Orazio, erano attaccati dei parati, i quali in un certo momento caddero sulla tavola empiendo di polvere i convitati (3).

A testimoniare l'uso dei tessuti parietali potrebbersi citare le decorazioni della famosa basilica di Giunio Basso eretta da questo, che fu console ordinario nel 317; eretta, dico, non per uso sacro, sull'Esquilino, dedicata poi a S. Andrea ed appellata Catabarbara Patricia. Le pareti della basilica lavorate in *opus sectile marmoreum*, erano ornate di finti tessuti i quali formavano seno ed erano otto per parte, ove non se ne aggiungano due, i quali, probabilmente, ornavano il lato minore dell'aula sopra la porta. Essi cadendo in quella guisa che ho detto, formavano, in cima, delle lunette, di quattro delle quali conosciamo le rappresentazioni: due disegnate dal Sangallo e due trasferite al Palazzo Albani. L'Ugonio, che nel 1588 pubblicò un noto libro sulle chiese stazionali, vide uno dei predetti finti tessuti « con un fregio lavorato a figurine bellissimo », e

(1) Fiorelli Op. cit., p. 83.
(2) Cit. dal Ronchaud a p. 83.
(3) *Le Palais de Scaurus ou description d'une maison romaine, vers la fin de la républlique*, Parigi, 1892 pag. 99 e seg.

(1) Al Colosseo esistono le mensole che servirono d'appoggio alle pertiche cui si legava il velario; e al teatro di Pompei si vedono gli anelli di pietra entro i quali si collocavano le pertiche destinate al medesimo scopo.
(2) Plinio, Op. cit., VIII, XLVIII.
(3) *Satyricon* XL.

sopra nella lunetta, « gli parve figurato un Apolline in piedi con uomini attorno ». Delle figurette lavorate nel tessuto, è possibile avere un'idea guardando quelle del tessuto superstite, il ratto d'Ila nel Palazzo Albani, e di uno che rappresenta il processo consolare di Giunio Basso si ha un idea g ardando il Ciampini. Siccome è lecito non attribuire importanza ai disegni del Sangallo (il De Rossi li dichiarò arbitrari), fu inutile la riproduzione fattane in un recente volume; — inutile e dannosa, potendo addurre in errore.

I tappeti musivi della Basilica di Giunio Basso appartennero al carattere alessandrino, genere che godè un altissimo credito a Roma sin dall'epoca repubblicana; e ai tempi di Giunio Basso, essendo in voga le cerimonie egiziane, i tessitori alessandrini tesserono talora delle composizioni egizie. In tal modo erano ornati i finti tessuti della basilica esquilina, imitazione dei tappeti usati nel secolo IV della nostra êra e nel III: dico del III trattandosi di un edificio eretto nei primi anni secolo IV. Petronio esaltò i ricami dei *toralia*, coperte da letto, con letti tricliniari; ed io raccolsi la notizia di un letto triclinario coi piedi d'argento, nel triclinio della casa di M. Lucrezio a Pompei, i resti delle cui materassa, *culcitae*, conservavano le impressioni d'un tessuto variopinto. Ciò mostra che la ricchezza dei tessuti si estese a Roma, dove meno anche oggidì si estende; e pur concesso che la casa di M. Lucrezio dovette essere una delle più sontuose di Pompei, il fatto rimarcato non suona meno eloquente.

La varietà, come negli altri generi d'arte, primeggiò il disegnatore di tessuti: e dal tipo *scutulatus*, epiteto dei tessuti a motivo geometrico, losanghe, quadrati, triangoli e simili, la fantasia antica volò al tipo figurato, alle istorie, di cui dà un'idea una stoffa che si conserva, parte al Duomo di Aix-la-Chapelle, parte al Louvre (fig. 101): stoffa le cui rappresentazioni richiamano le feste consolari. Questo genere ricorda l'uso latino di festeggiare, con spettacoli del circo, i trionfi dei consoli; ed è rappresentato qui da un altro modello appartenente alla basilica di S. Ambrogio a Milano e da un altro ancora, che unisco, per comodità di distribuzione, in una tavola di tessuti meno antichi (Tav. 31.ª) conservato al Louvre. Esso vanta il suo compagno al Museo di Kensington ove stanno delle belve sotto i piedi di audaci combattenti campeggianti in un fondo scarlatto, entro una fascia circolare a foglie rosse e verdi (1). Guardando i dittici si vede che i tessuti figurativi non erano usati per abbigliamento o non erano nell'uso corrente; perciò le stoffe da me pubblicate, forse servirono per addobbo. Le quadrighe, gli animali, le lotte circensi convenivano meglio ai tappeti, tendoni e coperte, che alle vesti; ciò non esclude tuttavia che siansi fabbricate delle stoffe per abiti con figure, animali ed istorie non solo, ma persino con gemme.

Antistene sibarita fece una veste nella quale erano dipinte l'effigie degli Dei; collocata ogni tanti anni, nel tempio di Giunone Lacinia fu comperata a carissimo prezzo dagli Ateniesi; e Plinio racconta nell'ottavo libro, che Lollia Paulina ebbe una veste ricca di tante gemme che venne stimata 400 sesterzi; narra indi Valerio Massimo che Silofone d'una veste donata a Dario re dei Persiani, ricevette da lui tutta l'isola di Samo.

Di tutti i pezzi che pubblico, il più solenne è quello della quadriga; e la figura la quale emerge, entro i circoli o *rotae* (da cui i tessuti rotati), potrebbe essere d'un console nel giorno della elezione o d'una vittoria; due servi gli offrono corone e due altri gettano monete sopra un'ara, motivo che fa presente l'uso dei consoli i quali, in giorno di festa, largivano giuochi e denaro alle popolazioni.

Esiste un'interessante analogia fra i due pezzi da me dati, — questo che ho esaminato e quello appartenente a S. Ambrogio di Milano (fig. 102): — l'analogia ornamentale delle fascie a grandi e piccole foglie alternate e la libertà di composizione. Quest'ultimo è uno dei frammenti che servono a foderare le ante dell'altare famoso di Vuolvinio ed essi frammenti furono oggetto di varie discussioni intorno la loro età, che taluno fe' risalire al secolo VI, altri discendere a dopo il secolo XII (io li reputo del secolo VI). I pezzi di Milano corrispondono perfettamente ad un frammento di tessuto scoperto, non è tanto, a S. Cuniberto di Colonia che uno studioso, il Schnütgen, ritenne del secolo VI o VII, epoca corrispondente alla fine del regno dei Sassanidi (2). Infine si tratta

(1) Rock, *Textile Fabrics*, nella collezione de' Manuali d'Arte concernenti il Museo di Kensington. Il pezzo di Aix-là-Chapelle non ha la vivacità policromatica di quello che trovasi al Kensington; il pezzo di A.-la-C. contiene due colori soltanto, il fondo violetto e la parte ornamentale giallo-oro.

(2) *Neuentdecktes Sassanidengewerb in St. Kunibert zu Köln* in *Zeitschrift für christ. Kunst*, XI Jahr: tav. V. *Arte*, vol. 1.° p. 401; è una tavola fototipica. Il Barbier de Montault, parlando della stoffa che orna l'interno dell'altare d'oro di S. Ambrogio, la crede persiana del secolo XIII v. *Revue de l'Art chrétien*, Marzo 1900, p. 116 e seg.; essa fu riprodotta a colori nel vol. *Le Gall. Nazionali italiane*, a. 1899 in due tavole grandi.

d' un pezzo di stoffa orientale che dà un' idea del genere di tessuti da [me indicati, in voga specialmente ai tempi di Plauto. Cogli occhi sui modelli indico ancora la scena figurativa del pezzo policromo testè ricordato, del pezzo esistente al Museo di Kensington; l' analogia è evidente, e questa scena appartiene ai ludi circensi che offrirono un' infinità di soggetti agli artisti latini, ornatisti su legno, metallo, pietra, marmo, avorio, osso, anche dopo l'abolizione dei giuochi circensi.

Non tutti distinguono i ricami dagli ornamenti tessuti sulla trama; sta il fatto che i Romani ebbero delle vesti ornate bizzarramente con animali veri o fantastici, con fiori, scene, ritratti; così un console di un dittico anonimo, si fece due volte rappresentare nella sua propria trabea o toga collo scestro o la mappa, e talora le vesti si ornarono col ritratto di un personaggio verso il quale la persona che indossava la veste aveva un culto; nè era raro che le cortigiane portassero sui proprî vestiti la effigie dei loro amanti. Questo costume si estendeva: — il vasellame imperiale del palazzo di Costantinopoli, era ornato dal ritratto di Giustiniano, nè ricordo qual ufficiale dello Stato ebbe tal venerazione per Alessandro Magno, da portarne il ritratto alle vesti e ordinare che tutti di sua famiglia seguissero il suo esempio.

Fig. 101. — *Aix-la-Chapelle:* Motivo di un tessuto nel Duomo.

Tessuti d'abbigliamento.

Siccome le vesti sono necessarie al corpo, così sono ancora d'ornamento e decoro alla persona; per questo disse Marco Tullio, nei suoi libri dell' Oratore: *Vestis depellendis frigoris causa primo reperta fuit, postea ad ornatum et corporis dignitatem haberi coepta est.* E poichè si vestirono sontuosamente le statue, venne per conseguenza la sontuosità dell'abbigliamento personale.

Un sontuoso ed artistico peplo ebbe la più antica imagine 'dAtena, simulacro di legno d'ulivo, che conservavasi nel tempio di Erettèo sull' Acropoli d'Atene. Questa statua non va confusa coll'Atena di Fidia collocata nel Partenone, capolavoro d'arte greca che non fe' dimenticare nè abbandonare l' antico idolo della religione ateniese. L'imagine dell'Erettèo continuò tanto a padroneggiare che ad essa, non alla statua fidiaca, si rivolgevano gli omaggi nei giorni delle Panatenee, nel qual tempo, ricorrente di quattro in quattro anni, le Errefore ricamavano colle loro mani verginali, il peplo per l'Atena dell'Erettèo portato in processione sino al luogo ove il simulacro gelosamente conservavasi, — peplo che veniva cambiato via via che il nuovo era offerto.

Il costume di vestir le statue risale all' età più remota e parrebbe che la statuaria criselefantina abbia la sua origine nelle statue vestite (1). In Egitto si vestirono i simulacri e esistettero degli appositi sacerdoti coll' ufficio di vestire e spogliare le statue, statue acroliti in Grecia, col viso, i piedi e le mani di pietra o marmo, il resto d'un'altra materia nascosta dalle drappeggiature (2); così in Grecia, ad

(1) Il costume di vestire le statue è generale nei popoli primitivi; la tradizione religiosa lo ha conservato in mezzo alle civiltà avanzate; ancora nelle nostre campagne, si vestono le Madonne e si ingioiano perchè il popolo minuto si compiace di attribuire ai simulacri religiosi, la pompa e ricchezza che hanno le persone potenti della terra.

(2) Fra le statue acroliti noto l'Apollo di Figalia di cui fu trovato, nel suo tempio, un piede e le mani di marmo, con una caviglia e dei buchi per riunire questi elementi al corpo di legno distrutto dal tempo (Stackelberg *Der Apollo Tempel zu Bassae*, p. 98). L'Ilitiia di Egion eseguita circa 370 a. av. C. era di legno col viso, le mani, i piedi di marmo pentelico, intieramente avvolta in un panneggiamento di finissimo lino. Per gli acroliti v. Saglio, *Dict.* alla voce

Atene, celebravasi una festa, le Plinterie, nella quale si pulivano le vesti di Atena, si come a Roma le divinità del Campidoglio, avevano delle persone addette al loro servizio; onde Tertulliano, citato dal Quatremère de Quincy, dichiarò che gli dèi e le dee avevano, come le donne ricche, alcune persone incaricate della loro acconciatura, *ornatrices*. Virgilio chiama i Romani gente togata:

Romanos rerum dominos gentemque togatam.

E Plauto accenna la clamide come veste militare:

Militi opus est Clayde, machaera et pelaso.

I Romani ebbero la *palla*, ampio e lungo panneggiamento che si drappeggiava, destinato alle donne ed agli uomini, detto anche *indumentum* od *amictus* soggetto tuttavia di discussioni concernenti la sua vera forma, diverso dalla *stola*, tunica talare con maniche corte. La *stola* differiva dalla palla in ciò che quest'ultima, era portata da tutte le donne, mentre il portare la stola era un privilegio delle maritate, anche senza prole, *feminae stolatae* o *matrone stolate*, privilegio che sotto Tiberio (14-37 d. C.) era tenuto in tal considerazione, da eccitare una legge che proibiva alle madri di comparire in pubblico senza stola. Pare che esistesse persino una stola particolare ad uso delle madri o matrone con una insegna non stata precisata; ed ai tempi di Tiberio, la stola comune deve esser caduta in disuso, mentre quella delle madri continuò sino alla fine del secolo III, contrapponendosi al *tunicopallium*, veste giovanile (1).

I costumi variavano e i Romani di condizione elevata, nel IV e V secolo, portavano la *tunica manicata* che indossa Stilicone o Ezio o Teodosio (?) sul dittico di Monza. Questa parte del vestito ha una storia come le altre parti (2). Nei primi secoli la *tunica manicata*, era la veste degli effeminati ed eleganti che la portavano a malgrado dei motteggi del pubblico, il quale non si capacitava come si potesse portare una veste che legava le braccia; poi, adottata dagli imperatori e nel secolo III Gallieno ambiziosissimo avendola introdotta a corte, la *tunica manicata* salì allora in estimazione. La tunica più ricca di questo genere, era la *paragauda* fatta di lana o più propriamente di lino e ricamata; — questa specie di tunica, era un vestito d'onore che gli imperatori offrivano ai loro generali, perciò costituiva un abito ricco, e come nel secolo III era un segno onorifico l'indossarla, così nel IV diventò il costume officiale dei grandi dignitari dell'armata.

Citai la clamide corta o lunga, corta sino presso ai ginocchi, la *chlamys mantuelis* o *sagochlamys*, abito militare per eccellenza dal principio dell'Impero, e la clamide lunga che nel secolo III divenne il vestito imperiale propriamente detto. Se ne attribuisce l'introduzione nel costume romano a Gallieno, e i principi del V e VI secolo portarono di queste vesti lunghe sino ai piedi; ma in questo tempo le clamidi lunghe non costituirono più il privilegio dei sovrani, così nel trittico di Flavio Felice, citato nelle pagine passate, Flavio indossa cotale clamide. Sta peraltro che gli imperatori portarono la clamide di porpora e i consoli e i patrizi che indossarono questa veste la ebbero nera, a quanto sembra.

I tessuti da tali vesti, furono di vario genere; — gli antichi scrittori citano il bisso, *byssus*, notissimo ai Greci che non si sa precisare se fosse cotone o lino. Proveniva chi dice da una pianta erbacea, chi da un mollusco marino del Mediterraneo, e produceva una stoffa di pregio (1). Esso era molto pregiato a Roma, ma non d'uso corrente per il suo costo grave, e vi era esteso l'uso della lana, del cotone, del lino; la lana essendo stata coltivatissima in Italia e rappresentandovi un tributo agricolo di primissimo ordine.

---

acrolithus. In Grecia, le divinità più antiche ed elevate, Zeuz, Hera, Atena, pur semplificando il costume, si rappresentarono sempre vestite.

(1) Jacquemin, *Iconographie du costume*, Parigi 1867. — Quicherat, *Histoire du costume*, Parigi 1875.

(2) Per ciò che concerne la « *tunica talaris et manicata*, la « *dalmatica* », la « *toga picla* v. Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario* in *Arte*, 1898, p. 89 e seg. Vi figura la ricomposizione su modelli vivi della antica toga.

(1) Nel Lübker (*Lessico ragionato dell'Antichita Classica* con molte aggiunte e correzioni del Murero) alla voce *bysus* si legge che spesso questa voce è adoperata al luogo di *linum* e viceversa, poichè la materia prima dell'uno o dell'altro si somiglia molto. Sembra non imprudente l'ammettere che il bisso si togliesse da una conchiglia della Pinna, la quale abbondava nel Mediterraneo come lo dimostrano i sedimenti marini, e questo bisso era destinato alla tessitura; i filamenti suoi sono tenaci, morbidi, inalterabili, e il loro colore bruno-oro. Sulle coste del Mediterraneo, vien confermato da varie parti, si faceva un tempo larga pesca delle conchiglie appunto per convertirne il bisso in tessuti da abiti. Anche oggigiorno dice il Figuier, a Malta si lavora il bisso della Pinna e se ne fanno tessuti per piccoli oggetti; lo stesso a Taranto. A Messina oggi il bisso non si conosce in alcun modo; intorno al 1700 se ne faceva negozio come fosse un tessuto prezioso, tanto vero, un cortese signore da me incaricato, Alfredo Saija, ricercando in note, giornali antichi di spese, arredamenti e dotazioni di chiese famose, per lo attaccamento allo sfarzo, sotto la data 29 settembre 1701, trascritta dalla badessa Eleonora Spatafora lesse la seguente noticina: « Per pezze 2 di tela d'*obbisso* per ammitti e purificatori, pezzolette ed altro, onze due e venti tari ». Altre note consimili, e della medesima epoca, contengono la voce *obbisso*, ch'io ritengo corrisponda, se non altro nella denominazione, al *byssus* dei Latini. Dalle notizie da me raccolte parmi risultare, stando ai naturalisti, che il bissò non è un tessuto vegetale, ma una specie di tessuto animale o seta di mollusco marino.

Il Pick indica colla voce *carbasus* una bella qualità di lino che veniva in Italia dalla Spagna; invece il *carbasus*, stando alla voce sanscrita che indica la pianta del cotone (*Karpâsî*), era una specie di cotone, non di lino, una mussola dell'India che si prestava mirabilmente a esser tinta (1).

A Roma si costumava la seta, *vestes sericae*, col bisso, col cotone o col lino, però non prima d'Augusto. E si fece un po' di confusione fra le vesti seriche, l'uniche che appartengono alla seta, le *vestes coae*, veste di velo trasparentissime, di cui i pennelli ellenistici ci hanno lasciato vari esempi (2); e le *vestes bombycinae*, simili alle precedenti, sottili e diafane.

L'Occidente adottò la seta della China. Sembra che la China possedesse dei telai, ma per la tintura si ricorreva a Sidone, come pel ricamo all' Egitto. Roma in un certo tempo preferì la seta mescolata al cotone o al lino, forse a motivo del prezzo; e le *vestes subsericae* si costumarono dalle donne e dagli uomini, veste di mezza seta in gran voga nel sec. III e nel IV d'uso corrente. In certe case una schiava era addetta alla custodia delle *sericae vestes*, vesti di seta e di mezza seta. A Roma goderono, un tempo, la preferenza le sete cangianti (*vestes versicolores*), ornate con disegni di figure, scene mitologiche, capricci ornamentali; e quando si trattava di un solo colore si usavano molto le tinte leggiere, diverse dai toni profondi della porpora; i colori della porpora, dal nero all'azzurro cupo al violetto al rosso, furono ricercati nei tessuti di gran lusso (1). Tali colori si facevano più chiari; così alle vesti di porpora pura si contrapposero le *vestes conchyliatae*, da *conchylium*, cioè colori tenui come l'azzurro-eliotropio o il lilla.

Fig. 102. — *Milano:* Motivo di un tessuto nella basilica di S. Ambrogio.

Un bell'esempio di tessuto da abbigliamento è dato dalle figure di Ezio o Teodosio II o Stilicone nel più volte citato dittico di Monza. Nelle riproduzioni fotografiche di solito non si scorge il lavorio di medaglioni o edicolette che nel mio disegno si vedono, e tutto questo lavorio, intessuto o ricamato, abbellisce la veste della figura principale del dittico. I tessuti sono di due generi: quello del mantello, composto esclusivamente di medaglioni, quello della tunica di medaglioni alternati a motivi architettonici, che hanno qualche analogia coll'edicoletta del dittico; — dentro ai motivi havvi un busto, e il busto dei medaglioni rappresenta Valentiniano III, quello dell'edicoletta il busto di Galla Placidia, come veggonsi riprodotti anche sullo scudo (2).

Studiando il soggetto dei disegni e confrontando il passato al presente, si può esclamare avere il passato poco da invidiare a noi. A parte le stoffe con figure o capricci ornamentali,

(1) *Diction.* cit. voce *Carbasus* in cfr. col Marquardt, Op. cit., Vol. I, p. 120-21.

(3) Melani *Ornamento nell'Architettura* vol. I, fig. 252.

(1) Rosa, *Della porpora e delle Materie Vestiarie*, Modena 1786 e soprattutto Schmidt, *Die Purpurfärberei u. der Purpurhandel im Allerth. in Forschungen auf d. des Allerth*, Berlino 1842.

(2) Nel primo vol. degli *Ann. Archeol.* p. 172-73 si legge la descrizione di una veste storica che vide in sogno Boezio, se pure non la

Roma vantò stoffe moschettate, lineate, ondulate, a grandi losanghe, scacchi, circoli o ruote, a stelle, squame, croci di tutto vantò e se mancassero le attestazioni degli scrittori, vi sarebbero le figurazioni degli avori e dei vasi; — degli avori, nella quantità de' dittici consolari in cui, si sovente, la persona effigiata porta una veste a circoli racchiudenti stelle con larghe fascie, col quadro che si alterna alla losanga. Queste vesti, a circoli, sembrano una semplificazione dei motivi « rotati » o a medaglioni con figure e istorie, usate nei tessuti da addobbo e non escluse dai tessuti d' abbigliamento come lo mostra il dittico di Monza.

Quanto alla attestazione dei vasi, sia permesso di ricordare che in un lavoro anteriore io tolsi da un vaso greco la immagine di Era, la divinità del vincolo coniugale, e la tolsi a mostrare una veste a stelle; — ed ora guardando i vasi mi trovo davanti una varietà infinita di tessuti (1), dai più semplici e antichi, a scacchi, ai più fantasiosi, a strisce, animali e figure. Roma impari; e Roma sontuosa che dall'epoca dei re amò le vesti aurate, intessè coll'oro le sue sete e fabbricò delle vesti sfarzose: Caligola possedeva con Nerone una *aurea chlamys, chlamys distinta stellis auris*, Agrippina la giovane un *paludamentum aureum texile*, Eliogabalo un'*aurea tunica*, ed è frequente la indicazione di tessuti aureati, non quella di tessuti argentati; la qual cosa mostra che il lusso spingeva allo sfarzo.

Nè ciò meravigli: vi furono dei Romani che nell' epoca dell'Impero, non cedettero alle lusinghe del lusso, ma vi furono gli effeminati o gli ambiziosi, che al lusso consacrarono loro stessi. A mostrare l'ambizione dei Romani per la toelette ricordo un dipinto di Pompei, la toelette dell' Ermafrodito nella casa abitata, forse, da M. Asellino: l' E. assiso, mirasi nello specchio tenutogli davanti da un uomo in veste orientale, una donna gli orna il petto di lacci d'oro, un'altra gli prepara un filo di perle e un Amorino versa da un *lekythos* l'acqua profumata. Chè pomate e essenze fecero, in un certo tempo, la gioia dei Romani; parlo degli uomini non soltanto delle donne, onde Cicerone, bollando la società demoralizzata dei compagni di Catilina, descrisse questi luccicanti d' unguenti.

Il lusso maschile dell' abbigliamento, in quanto concerne le stoffe, era tuttavia il più moderato a Roma, chè le stoffe femminili ricevettero dall' arte le sue grazie e dalla vanità le sue pompe sfacciate; per questa via si adottò a Roma l' antico costume di cucire alle vesti le lastre o lamine d'oro, costume orientale che passò dall'Oriente nelle abitudini dei ricchi Romani, cui potrebbero appartenere qualcuna delle vesti imperiali sopraricordate.

E certo tuttavia che sotto i primi Cesari le dame romane non potevano indossare delle vesti ricamate tessute d' oro; questo lusso principiò sotto gli Antonini, ed il primo esempio noto si riferisce all'imperatrice Faustina, moglie di Marco Aurelio († 180 d. C.). Narrasi che alla vigilia della spedizione contro i Quadi e i Marcomanni quest'imperatore, per concorrere alle spese della guerra, mise in vendita un gran numero di cose preziose, fra le quali gli abiti di seta ricamati d' oro. Si dice che questi abiti, eccitarono la imitazione delle dame romane, e Marco Aurelio si trovò obbligato a esser meno severo colle sue leggi sontuarie, ed a permettere ormai di usarne alle donne di alto lignaggio (1).

Però, democraticamente, si tinsero i tessuti o si dipinsero, se a Roma si seguì il costume greco. La lavatura diè luogo in Pompei a edifici speciali, *fullonica*, e ad un collegio speciale, collegio de' fulloni, — a edifici, dico artisticamente importanti, con tabline e sala d'aspetto, splendenti di pitture e mosaici collocati nella settima regione, la più nobile e frequentata della città. Ivi fu assai considerata un'*officina offectorum*, una tintoria nella quale si raccolsero molti vasi e bottiglie di vetro, destinati a contener colori o altre materie per la tintura; ed a Pompei si scoprì inoltre un edificio per la conciatura delle pelli, *officina coriariorum*, il quale ne indurrebbe a discorrere delle scarpe, soggetto curioso, da studiare in trattati speciali (2).

Ricami.

Nessun popolo antico emerse nei ricami più dell' assiro (3). In Assiria e in Caldea era un' offesa la nudità, così le vesti vi ebbero una singolare importanza. Ricchi e potenti portarono colà costumi di

indossava egli medesimo. Fra Ezio, morto nel 454 e Boezio morto nel 524, corrono tre quarti di secolo. La veste che appare a Boezio è molto curiosa.

(1) V. ad es. Rayet e Collignon, *La Cèramique grecque*, Parigi, 1888. le fig. 24, 41, 54, 56, 62, 94, 108, e le tav. 7, 8 e 9.

(1) Capitolino, *In Antonin. Philosoph.*, cap. XVII.

(2) Sul soggetto delle scarpe v. soprattutto Saglio, *Dict.* alle voci *compagus*, *calceus e caliga*. Vi è la *Histoire des Cordonniers* del Lacroix, Duchesse et Seré (Parigi 1852, ma vale molto poco.

(3) Melani, *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, fig, 46 e 47.

gran lusso lavorati a ricamo con disegni sontuosi fatti vivi da colori smaglianti. I bassorilievi assiri al Museo Britannico di Londra, ricchezza incomparabile di questo Museo, scoprono lo splendore del popolo assiro nelle vesti ornate di figure e lotte di animali, un assieme che giustifica la fama degli aghi babilonesi (1). Chè la scultura assira manca d'eleganza, perchè gli artisti non potevano studiare il nudo, ma ciò che agli occhi di un greco potè essere un'enormità, agli occhi nostri corrisponde ad un perfetto mezzo d'entrare sulla via che c'interessa.

Ezechiello parla del ricamo come fosse una creazione degli Egiziani: *Byssus varia de Aegypto texta est tibi in velum ut poneretur in malo*; e gli Egizi, al dire del De Saulcy (2), imitavano perfettamente gli animali coi fili di vario colore, l'*opus polymitarium* dei Latini opera tessuta, forse di « *pectine niliaco* » da Marziale confrontato all'ago di Babilonia:

Victa est
Pectine niliaco jam Babylonis acus.

Il ricamo fu dunque molto in uso nell'antichità fu quasi esclusivamente coltivato dalle donne e passò a Roma dall'Oriente. Si parla di *phrigiones* e di *plumarii*, col dubbio che queste due specie di artisti si occupassero egualmente di ricamo. Secondo alcuni, l'*ars plumaria* non apparteneva al ricamo ma alla tessitura; per altri, i *plumarii* erano i ricamatori propriamente detti, del lavoro a mano, essendo i *phrigiones* del lavoro a telaio; press' a poco gli arazzieri moderni. I testi pertanto sono contradittori e il materiale è insufficiente ad autorizzar giudizio su ciò.

Allato dei *phrigiones* e dei *plumarii*, esisterono i *barbaricarii*, ricamatori in oro e questa voce, che indica anche i lavoratori in metallo, non prima dell'epoca bizantina, si addice anche ai ricamatori, credendosi che i *barbaricarii* bizantini, artisti metallurgici, fossero degli intarsiatori su metallo e adoperassero l'oro e l'argento. Perciò colla stessa voce si indicarono, un tempo, certi lavoratori de' metalli e certi ricamatori.

Gli scrittori citano la *toga picta* e la *tunica palmata*; la *toga picta* dipinta, era ricamata, da *acu pingere* che equivale ad ago che ricama; e la *tunica palmata* è incerta, come sono dubbie le parole *plumarie* e l'espressione *ars plumaria*, la quale indicherebbe un ornamento a palme; così la *tunica palmata*, potrebbe essere stata la tunica dei vincitori, ornata di palme; quindi la voce *palmata*, anzichè riferirsi alla tecnologia estetica, si riferirebbe al tipo di disegno. Ciò fa ricordare che la *toga picta*, per qualcuno fu una toga disegnata a piccoli motivi, stelle, circoli, croci e qualunque toga ricamata fu una *toga picta*. Il ripetersi frequente di questa espressione, negli scrittori, induce a credere che il ricamo fu usatissimo a Roma, ed il genere suo a stelle, circoli, croci fu prima in uso in Etruria ed in Grecia.

La *toga picta*, osservò il Wilpert, essendo stata l'abito principale dei trionfatori, fu ricamata con disegni in forma di stelle, disegni che ricevette anche la *dalmatica*, abito corto con larghe maniche non oltrepassanti il gomito, chiamato altresì raramente, *colobium* o *colobus* e indossato dagli uomini o dalle donne (la *dalmatica* entrò nell'abito liturgico, ma subì una trasformazione) e appo i Romani la *dalmatica*, che si portò sopra alla *tunica talaris et manicata*, ricevette i ricchi ornati i quali, prima, erano proprî di questa parte del vestiario latino. Nell'ornarla non si badò al significato e al valore della voce *palmata*; poichè non si trovano palme nei dittici, ma ordinariamente fiori a guisa di stelle spesso entro circoli (1).

Dissi che nel palazzo di Scauro sventolavano tende di porpora ricamate da perle; accennai un ricco velario nel teatro di Pompeo ove, in composizione ricamata, si presentava Nerone su un carro emergente in un firmamento di stelle. Al solito, follie! E l'imperatore Augusto, rivaleggiando lo sfarzo di Antonio e Cleopatra in Egitto, fece venire dall'Asia una quantità di stoffe ricamate, da offrire in dono e in ricordo dei suoi trionfi: Metello Scipione pagò 800.000 sesterzi (168.000 fr.), alcune coperte venute di Babilonia da Nerone riacquistate molti anni dopo, e pagate quattro milioni di sesterzi (840.000 fr.); —

(1) Plinio attribuì l'invenzione del ricamo ai Frigi (Op. cit. VIII, 74), e i Frigi furono degli eccellenti ricamatori. Anche oggi le donne cuoprono con graziosi disegni ad ago e policromi, le camicie, le pezzuole da capo e le tovaglie (Perrot e Chipiez, Op. cit., v. V, p. 195). Ed i Fenici grandi navigatori simili agli uccelli, scrisse il Mommsen, che volando qua e lá lasciano cadere dal becco il grano di semina incoscientemente, quel grano che è un mezzo ovvio di propaganda vegetale, i Fenici, grandi mercanti, contribuirono a diffondere i prodotti tessili dell'antichità, compresi i ricami. Costoro non furono soltanto dei commercianti ma dei produttori, possedevano delle fabbriche considerevoli di tessuti e furono molto rinomati nell'arte di colorire le materie tessili (Curtius, *Histoire greque*, traduz. Bouché-Leclerc, vol. I, p. 49 e 50).

(2) *L'Art judaique* p. 33.

(1) Wilper, op. et loc. cit., p. 94.

di coperte simili tratta Cicerone nelle *Tusculanes*, parlando di Dàmocle, il cui letto era ornato di una coperta magnificamente ricamata, *magnificis operibus picto*, pagata profumatamente.

Questi ricami, in buona parte dovevano essere lavorati in Oriente; ma non sembrano orientali un certo numero di tovaglie che l'imperatore Eliogabalo (218-22), aveva fatto eseguire per sè, spendendo una somma favolosa. Su queste tovaglie, al dire di Lampridio, erano ricamati i piatti dei varî servizî da tavola. Impossibile che i Romani fossero tributarî totalmente dell'Oriente nelle cose di ricamo; ed essi, oltre i tessuti di addobbo, ebbero ricamati quelli di abbigliamento.

Si usò quindi, a Roma, di carezzare col ricamo la tunica e la clamide e sovente il ricamo stava da piedi; questa moda cominciò a' tempi d'Augusto e i ricami soprammessi avevano un nome particolare, *segmenta*. Sul primo essi ornarono soltanto le vesti delle donne e dei sacerdoti, ma nel secolo III i *segmenta* furono ammessi senza riserve, e Aureliano ne distribuì perfino ai soldati come distinzioni onorifiche. Sembra che si chiamassero *plummia* se erano tondi, certo, si chiamarono *tabulae* o *tabliae* se erano quadri; i Bizantini li dissero *ταυλία* o *πτυχία*, e pare che la voce *segmenta* in un tempo indicasse solo il più grande di questi ricami, che era messo in fondo alla clamide, e sulla veste dei sovrani era d'oro, di porpora nella veste dei patrizi e degli ufficiali dello Stato.

La *paragauda* o *paragaudis*, tunica di lusso che ebbi occasione di nominare, era ricamata d'oro e di seta in colori. Lido quando descrive le insegne appartenenti al prefetto del pretorio, indicato da lui come capo della milizia, insegna che portava la *paragauda* ricamata di porpora (1).

(1) Cit. dal Julian in *Melanges d'Archéologie*, 1882.

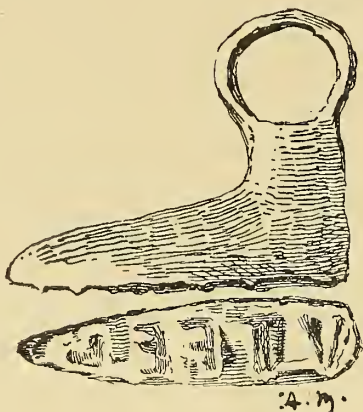



Fig. 103. — *Napoli:* Sigillo bronzeo nel Museo Nazionale. Le lettere VT FEL dovranno probabilmente interpretarsi *Vtii Felicis* (Menervini in *Reai Museo Borbonico* n. 16 tav. 22).

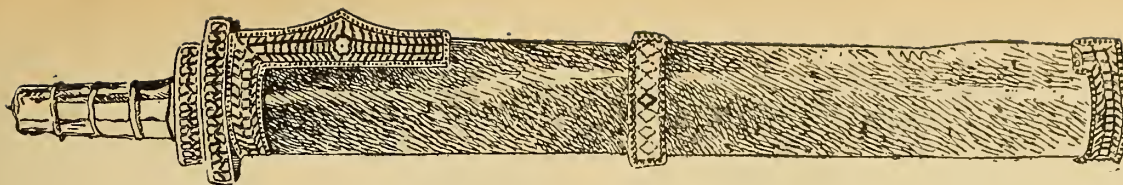



Fig. 104. — *Parigi:* Spada di Childerico, nel Louvre.

CAPITOLO SECONDO.

Arte Paleo-Cristiana nell'Industria

§ 1.

Osservazioni generali (1).

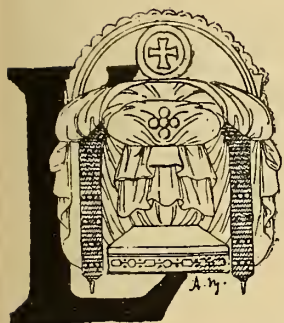



Fig. 105 — *Ravenna:* Cattedra episcopale nella cupola musiva di S. Giovanni in Fonte.

L'Arte dei primi secoli cristiani non può vantarsi di esser ricordata da molti monumenti; per rifare la storia di questi secoli, bisogna appoggiarsi a congetture e a pensieri di cui sempre non si possiede la corrispondente realtà. Sappiamo tuttavia che da Costantino sino alla caduta dell'impero romano, le arti cristiane si ornarono colle stesse forme decadenti delle arti pagane, perciò le opere che ora vogliamo studiare sono una degenerazione dell' arte latina.

I più vetusti monumenti dell'arte cristiana appartengono ai cimiteri sotterranei e sono povere cose; solo coll'andar del tempo, cessati i terrori e le persecuzioni, l'arte che ci interessa assurse ad un'espressione originale ed elevata. Chè sta bene, quanto si va ripetendo, essersi il Cristianesimo impadronito dell'eredità intellettuale greco-romana, ma la nuova fede die' un particolare carattere a tutte le produzioni dello spirito, e questo carattere sorse dalla nuova idealità che lumeggiò il pensiero. Il Cristianesimo

(1) Agli studiosi d'arte industriale si indicano, con speciale premura, i cataloghi del Museo di Kensington divisi per soggetti, fatti da studiosi di speciale competenza nelle questioni concernenti la materia che trattano. Sono piccoli volumi illustrati, veri manuali d'arte, (*Art Handbooks*), di utile e facile consultazione, nei quali i richiami ad opere che non appartengono al Museo sono frequenti ed abituali; cosicchè sono piccoli trattati, non rigide esposizioni descrittive delle cose ond'è ricco il « Kensington Museum ». Per la consultazione veda: Bosio, *Roma sotterranea*, Roma 1652. È molto illustrate, ma le incisioni sono infedeli; pochissime riguardano il nostro soggetto. — Aringhi, *Roma subterranea novissima*, Roma 1661, 2 vol., con tavole incise in rame, ma difettose. — Boldetti, *Osservazioni sopra i Cimiteri dei SS. Martiri*, Roma, 1720. Il Boldetti dà varie tavole di oggetti d' arte applicata, segnatamente vasi e vetri; alcuni oggetti sono poco conosciuti, ma la fedeltà incisoria è quale poteva aversi nel tempo in cui l'opera boldettiana vide la luce. — Fleury, *Moeurs des premièrs chrétiens*, Parigi, 1720. — Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai Cimiteri di Roma*, Roma, 1737-54. — De Jorio, *Guida per le Catacombe di S. Gennaro dei Poveri*, Napoli 1836. — Marchi, *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del Cristianesimo*, Roma, 1844. — Volbeding, *Thesaurus commentationum selectarum et antiquarum et recentiorum illustrandis antiquitatibus christianis inservientium*, Lipsia, 1847-48. — Cavedoni, *Ragguaglio critico dei monumenti delle arti cristiane primitive*, Modena, 1849. — Perret, *Les Catacombes de Rome*, 1855; opera di lusso da consultarsi con prudenza. — Lenormant, *Les Catacombes de Rome en* 1858. Parigi 1859. — De Rossi, *Inscriptiones christianae urbis Romae*, Roma 1861-88; *Roma sotterranea cristiana*, Roma, 1864-77; *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma 1870 e seg.; *Bullettino di archeologia sacra*, pubblicazione periodica cominciata nel 1863. Inutile segnalare, con particolare rispetto, i lavori di G. B. De Rossi su le antichità cristiane. V. anche i lavori dei discepoli del De R., Armellini, Marucchi, Stevenson, ecc. *(Nuovo Bull. di Arch. Crist.)*. Del *Bull.* derossiano esiste una edizione francese fatta dal

trionfava su una civiltà la quale aveva compiuto il suo cammino e s'insinuò in tutte le più riposte manifestazioni della vita, onde il fervore dei credenti fu tale e tanto, che essi non si stancarono mai di metterne il segno negli oggetti più insignificanti.

Oggetti domestici, di ornamento personale, vasi, gioielli, lucerne, bicchieri, tutto ricevette un segno, una imagine, che indicava il Cristianesimo; — sono quei segni e quelle imagini che vediamo nei sarcofagi, nelle pitture, nei musaici dei cimiteri e delle chiese. Il segno, in forma di simbolo occulto e pauroso, si aprì indi alla parabola evangelica, al fatto non oscurato da convenzioni; così nell'arte paleo-cristiana i piccoli oggetti sono fonti di indagine storica e artistica, quanto le opere che formano la sostanza di quest' arte. Nel periodo delle persecuzioni i simboli furono adoperati cautamente, soprattutto trattandosi di oggetti destinati alla generalità, e nel periodo della pace si moltiplicarono e si dispersero (1).

Corse l'errore che la prudenza e la lotta coll'idolatria sconsigliassero l'uso dell'arte, nei primi secoli del Cristianesimo, ma la cronologia dei monumenti dimostrò il contrario: l'arte fu adoperata anche nel periodo delle persecuzioni, di più lo fu dopo, e fu adoperata nei cimiteri e nelle case (2).

Ogni genere di oggetti domestici si infisse nella calce fresca sigillante le bocche dei loculi, lungo le pareti dei cimiteri cristiani, perchè quegli oggetti servissero ad ornamento o segno distintivo di un sepolcro coll'altro, il qual uso favorì la conoscenza delle cose d'arte nell'industria (3). Nè i Cristiani ripudiarono il sistema di tutti i popoli antichi d'ornare e ammobiliare i sepolcri; questa illusione che pareva prolungare la esistenza oltre i suoi limiti, piacque.

Martigny, ma non completa, poichè il M. morì prima del De R. — Nella *Roma sotterranea cristiana* si raccolgono meno documenti grafici che nel *Bullettino;* nella *R. S.* vi sono molte tavole in cromo di pittura murale. — Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, Parigi, 1872. — Smith e Cheetham, *Dictionary of Christian Antiquites*, Londra, 1872. Esiste una edizione del '75. — Kraus, *Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen*, Lipsia, 1873. — Garrucci, *Storia dell'Arte Cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato, 1873-81. Opera monumentale, ricchissima di tavole, nella quale la fedeltà degli originali potrebbe essere maggiore. Pel nostro proposito sfoglisi soprattutto il volume sesto. — Darcel e Basilewsky, *Collection Basilewsky, Catalogue raisonnè précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier an. XVI siècle*, Parigi, 1874. — Scherillo, *Archeologia sacra*, Napoli-Torino, 1875. Lo veda per avere informazioni sopra i cimiteri di Napoli. — Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 1877. — Schultze, *Archäolog. Studien über altchristliche Monumente*, Vienna, 1880. — Roller, *Les Catacombes de Rome*, 1881. Belle fotoincisioni e tendenza protestante. — Kraus, *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer*, Friburgo Breisgau, 1882-86. Eccellente. Opera di polemica protestante. — Schultze, *Archäologische Studien*, Lipsia 1880, *Die Katakomben* 1882. — Müntz e Frothingham, *Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano, dal III al XV secolo, con una scelta d'inventari inediti*, Roma, 1883. Estratto dal *Bulletin Monumental*, a. 1883, p. 579-582. Gli AA. pubblicano cinque inventari del tesoro, datati: 1294-1303, 1361, 1436, 1454 e 1489. Il Barbier de Montault fa conoscere lo stato attuale del detto tesoro col suo opuscolo *Les Souterraines et le Trésor de S. Pièrre à Rome*, Roma, 1886. Dello stesso veda *Le costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine*, Parigi, tomo I, senza data, ma recente (il B. morì e non continuò l'opera). — Müntz. *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne*, Parigi, 1886, *Revue de l'Art chrétien*, Parigi e Lilla dal 1857; *Römische Quartalschrift der christlichen Alterthümer*, Roma dal 1887; *Zeitschrift für cristliche Kunst.* Questo periodico per l'arte cristiana, pubblicato da A. Schmütgen, canonico a Colonia, cominciò a veder la luce nell'aprile del 1888, e rappresenta quello che in Francia è la *Revue de l'Art Chrétien* essendo la continuazione dell'*Organ für christliche Kunst* che, cominciando dal 1851, per vent'anni si pubblicò in Germania. — Reusens, *Élements d'archéologie chrétième*, 1890. — Peraté, *L'Archéologie chrétienne*, Parigi 1892. Riassunto assai ben fatto con varie incisioni: tratta dell'origine dei cimiteri cristiani fino alle opere del secolo IX. — Wilpert. *Principienfragen der christlichen Archäologie*, 1892. — Armellini, *Gli antichi Cimiteri cristiani di Roma e d'Italia*, Roma, 1893. — Führer, *Forschungen zur Sicilia sotterranea*, Monaco, 1897; Volume notevole che appartiene alle « Memorie della reale Accademia delle scienze di Baviera » (I Cl., XX, Bd., III Abth., pag. 670 e seg.), degnissimo di essere raccomandato. Ne veda una diffusa recensione in *Arch. st. siciliano*, 1900, p. 658 e seg. — Tozzi, *Suppl. all'opera Roma sotterranea cristiana* di G. B. De Rossi, Roma, 1898 con parecchie tavole in colori. — O. Marucchi, *Élements d'Archéologie Chrétienne*. Parigi, 1899. Dello stesso: *Le Catacombe romane*, Roma 1903. — Wilpert, *Le Pitture delle Catacombe romane*, sèguito della *Roma sott.* di G. B. de Rossi, Roma 1903, 2 grandi vol. con 264 tav. di cui 133 in colori. Opera principesca divisa in due libri di ricerche generali e di contenuto delle pitture cimiteriali. La *Revue de l'Art chrétien* raccoglie molta messe di inscrizioni sopra le arti industriali del Medio-evo così il *Bulletin d'Archéologie chrétienne.* — Il Martigny nella seconda edizione del suo *Dictionn.* dà un'estesa nota di libri speciali da lui consultati per redigere la sua opera: questa nota sulla storia e l'arte delle antichità cristiane, può utilmente consultarsi da chi si occupa di quest'ultime. L'edizione è del 1877. Per la letteratura riguardante l'archeologia cristiana veda anche l'articolo *Archäologie* in *Real-Enc*; redatto dal Kraus. — Dal 1898 si pubblica a Rocca S. Casciano una *Rassegna Bibliografica dell' Arte italiana;* la pubblicazione sarebbe utile se fosse fatta meglio. Il compilatore od i compilatori non dispongono di materiale sufficiente e indicano scritti di Riviste italiane che tutti vedono; e, qualche Rivista, come l'*Arte ital. dec. e indust.*, è trascurata. Le Riviste estere, poi non sono indicate quasi affatto e, quel poco, in gran parte è di seconda mano. Cosa strana! I cimiteri non si possono visitare nè studiare a proprio agio; nè tutti i giorni, nè tutte le ore si può andarvi, occorrono speciali permessi che talora sono persino rifiutati benchè si debba pagare una tassa d'ingresso, onde gli studiosi domandano che siano modificate le condizioni di fatto per la visita e lo studio dei cimiteri, che sono e contengono gli incunabuli dell'arte cristiana.

(1) Piper, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, 1851; due volumi d'una erudizione prodigiosa. Bisogna riconoscere che gli scrittori tedeschi non guardano i monumenti come noi, ed in fatto di lavori d'erudizione ci dànno dei modelli. — Piper, *Ueber den christlichen Bilderkreis*, Berlino 1855. È uno sguardo sopra le rappresentazioni dell'arte cristiana scritto da un autore che possiede a fondo la materia. — Menzel, *Christliche Symbolik*, Berlino 1855. Trattasi d'una iconografia cristiana completa, ma senza incisioni. — Heider, *Ueber Thier-Symbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst*, Lipsia, 1856. Questo breve lavoro riguarda il simbolismo degli animali, specialmente del leone nell'arte cristiana, e tocca la questione dei leoni che si vedono sovente alle porte delle chiese e ai pulpiti. — Lavori affini sulla rappresentazione della Vergine, oltre il noto lavoro del De Rossi, v. Dumont *Sur quelques représentations de la mort de la Vierge* in *Rev. Arch.*, 1870-71. — Lehner, *Die Marienvergrabung*, Stoccarda, 1886 in *Römische Quartalschrift* del 1897. — Marucchi, *Miscell. Arch.*, in R Q S del 1896.

(2) Il De Rossi dimostrò, a proposito di cronologia monumentale cristiana, essere canone solidissimo, a Roma, che il limite ultimo dei loculi cimiteriali sotterranei e d'ogni loro primitivo corredo od ornato, non discende ad età posteriore alla presa di Roma per Alarico (410); le eccezioni a questa regola sono rarissime, anzi non oltrepassano la metà circa del sec. V (*R. S.*, vol. I, p. 214-15).

(3) Il loculo, *loculus*, è una cavità tagliata nella parete d'una galleria o d'una stanza funeraria, cubicolo, per mettervi il cadavere; ed il cubicolo, *cubiculum*, è una stanza funeraria scavata in mezzo alle gallerie nei cimiteri sotterranei come l'arcosolio, *arcosolium*, nicchia centrata, la cui parte inferiore, murata all'altezza d'appoggio, va coperta da una lastra che fa l'ufficio di sarcofago.

in certo modo, ai Cristiani; i quali, pertanto, colorirono la realtà degli oggetti, coll'idealità di un simbolismo che significava fede ed entusiasmo verso la vita futura (1). Per la qual cosa come gli studiosi della scultura e della pittura paleo-cristiana si rivolgono ai cimiteri, così noi ci rivolgiamo con profitto ai cimiteri stessi, specialmente a quelli di Roma, dottamente illustrati dal De Rossi.

I cimiteri di Roma sono molto, ma non tutto; e allato di ciò che si raccoglie in provincia di Roma, — nel cimitero di S. Maria della Stella, p. es., detto di S. Senatore ad Albano Laziale (III sec. o primi del IV) — la fonte di informazioni aumenta rivolgendosi a Napoli e a Siracusa.

Meno conosciuti e importanti dei cimiteri di Roma, quelli di Napoli, sono tuttavia da tenersi in sommo pregio. Benchè sotto gli imperatori romani la popolazione napoletana non fosse molto numerosa, Napoli ebbe sette cimiteri: quello di S. Vito, il più antico secondo lo Scherillo (2), quello di S. Eusebio, di S. Maria del Pianto, uno, vuolsi, scavato nella montagna ove giace la Certosa di S. Martino, il cimitero di S. Severo, di S. Gaudioso, e di S. Gennaro. Nè, in uno studio su l'arte cimiteriale, devono tenersi in poco conto i cimiteri di Siracusa, i quali dal De Rossi furono dichiarati più celebri che scientificamente noti (3) e dal Cavallari, loro illustratore, esaltati. Così si esprimeva, sul loro conto, questo autore: « Non siamo lontani da sospettare che in Siracusa si ebbero più opportuni mezzi per cominciare a costruire i cimiteri sotterranei, sino dai primordi del Cristianesimo, poichè i primi Cristiani, venuti dall'Oriente in Siracusa, piucchè a Roma ed altrove, ebbero facilità di avervi una sede fissa (1) ».

Tuttociò vien detto ad indicare un lato meno in luce dell'arte che ci concerne, la quale qui deve figurare nel suo assieme, nelle caratteristiche capitali e nei monumenti più insigni.

Una particolarità curiosa di quest'arte riguarda la presenza delle imagini pagane nei primi secoli. Logicamente parrebbe che le imagini pagane fossero state ammesse nei primi secoli più che nei secoli successivi; l'arte paleo-cristiana passando il tempo, si completava; perciò parrebbe che avesse dovuto abbandonare le imagini pagane via via che scorrevano i secoli; invece la realtà prova che nel tempo delle persecuzioni e delle lotte, le imagini pagane erano spesso sdegnate, e nel periodo della pace l'iconografia pagana era accolta benignamente. Difatti nei cimiteri romani vediamo scarpellate, sovente, le sculture effigianti imagini del ciclo pagano, mentre è infinito il numero delle sculture e delle gemme profane, tolte da ogni maniera di suppellettili antiche, adoperate dal più alto Medio-evo a coprire evangeliari, reliquiari ed altri sacri oggetti.

Ciò venne indicato nel capitolo precedente, ed ora ne strada ad accennare il periodo paleo-cristiano in cui andò diminuendo l'uso del simbolismo, e l'arte cominciò a vestirsi di ricchezza e di carattere più positivo, lo che avvenne nel IV e V secolo. In questi due secoli, in cui, affievolitasi la voce del simbolismo, si manifestò la predilezione alle rappresentazioni aperte ad ogni mente.

§ 2.

Lavori di legno.

Il legno è così fragile e facilmente distrutto dagli incendi, che follia sarebbe il credere che esistano numerosi monumenti lignei appartenenti all'alta antichità che io indago. Che il legno abbia servito in antico alla fabbricazione d'oggetti domestici

(1) Scrissi lungamente sul simbolismo paleo-cristiano in *Ornamenti dell'Architettura*, vol. I, p. 242 e seg., e citai diversi libri su tale argomento. Il simbolo capitale è la croce, perciò converrà ricordare che si distinguono tre forme principali di croce designate sotto i nomi di « decussata, commissa e immissa ». La prima in forma di X, si disse anche croce di Sant'Andrea, perchè si dice essere stato in questa foggia il patibolo di cotale apostolo, per quanto la leggenda faccia capire che l'apostolo fu crocifisso su una croce propriamente detta collocata orizzontalmente. La seconda ha la forma di un T e si ammette che essa cróce sia stata la più adottata come strumento di supplizio. La terza ✝ è la sola alla quale si usa di dare il nome di croce, distinguendola in croce greca a quattro braccia eguali, che non fu mai adoperata per la crocifissione, e in croce latina, secondochè le sue braccia sono eguali tranne la inferiore più lunga delle tre altre. Salvo nel caso della croce « decussata », le braccia delle croci sono ordinariamente perpendicolari al piede; tuttavia esiste qualche esempio in cui esse si inclinano a forca e prendono la forma d'un Y. Tale si vede in un crocifisso pubblicato dal D'Agincourt, della cappella di San Silvestro in Portica (chiesa dei SS. Quattro Coronati a Roma). Su le varie forme delle croci v. De Rossi, *R. S.* vol. IV p. 327, e il mio *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, pag. 248-49 e pag. 269, gli *Annales Archèologiques*, volume XXVI. — Grimouard de Saint-Laurent, *Iconographie de la Croix et du Crucifix*, pag. 5-25 e pag. 137-151 e Cocchi, *La Croce nella iconografia cristiana*, Firenze 1898.

(2) *Arch. sacro*, Napoli 1875, vol. I, p. 28.

(3) *Bull.*, a. 1872, p. 81.

(1) *Sicilia artist. e arch.*, a. I, pag. 22. Il Cavallari fu l'iniziatore delle ricerche che ci interessano, ricerche state indi raccolte dal Führer, il quale investigò con dottrina i cimiteri siracusani, quello di S. Giovanni, la necropoli Cassia o il cimitero di S. Maria di Gesù, e l'Orsi si occupò della parte epigrafica. Secondo il F. i cimiteri di Siracusa non sarebbero anteriori al sec. IV, ed il cimitero di S. Giovanni sarebbe meno antico degli altri.

e sacri, i quali poi si fecero di metallo, come i calici per esempio, molti sanno (1); vo' dire che è cosa saputa che i primi calici furono di legno o vetro, e noi dobbiamo limitarci alla conoscenza storica di questi oggetti e rinunciare ad averli sotto gli occhi. Sono pochi, dunque, i lavori in legno di cui potremo discorrere, ed io potrei metter qui, amplificando il mio soggetto, la notizia delle cinque sporte di Monza, curiosità storica e null' altro.

Nel tesoro del Duomo di Monza esistono cinque sporte a foglie di palma intrecciate e colorite, che si attribuiscono ai tempi apostolici, anzi una si dichiara essere appartenuta a Cristo, cosa molto difficile a stabilirsi.

La forma loro, più o meno, è quella delle sporte che si fanno anche oggidì in alcune parti d'Italia, in Toscana, p. es., ed il sistema d'intrecciar le foglie in panieri, sporte e simili, sale ad alta vetustà e lo possedè l'Egitto; tanto vero, il Museo d'Antichità di Torino, possiede alcuni lavori egiziani di paglia intrecciata.

Il lontano e alto riferimento delle sporte di Monza basa su una tradizione scritta la quale riproduce probabilmente una tradizione orale dell'XI secolo; ma alcuni fatti raccolti tolgono ad essa una gran parte di autorità. Per lo meno si fanno due gruppi; di questi il primo avrebbe qualche titolo serio e si compone delle sporte in peggior condizione, le altre sono in troppo buon essere per allontanare qualsivoglia dubbio.

Il soggetto induce a parlare di certe cassette reliquiarie di legno o d'altre materie con minute reliquie e polveri di ossa umane, croci pettorali, cassette che si deponevano sotto gli altari sino dal IV, V e VI secolo. Talora esse erano urne cinerarie pagane, recipienti vari di forma e materia, vasi d'argilla, boccàli turati con gesso; e, trattandosi di urne pagane, esse, al luogo dell' antiche inscrizioni abrase, avean ricevuto parole cristiane relative alle reliquie. Le cassette o capselle lignee, ebbero un nome speciale nel Medioevo; furono chiamate *buxulae*, ovvero *buxulae ligneae* come si trovano indicate in un inventario del tesoro di Monza. Una *buxula lignea* illustrata dal De Rossi (2), fu trovata sotto un elegante tabernacolo del secolo XIII a S. Stefano presso Fiano Romano, tabernacolo con intarsiature marmoree che richiama quelli, a Roma, di S. Paolo, di S. Giorgio in Velabro e, fuori, quello di S. Maria in Castello a Corneto, del Duomo d'Anagni e il tabernacolo di S. Andrea *in flumine* presso Ponzano. La cassetta conteneva varie reliquie, fra cui croci e encolpi rozzissimi di tarda età.

Elementi a sussidio del presente studio, possono aversi nei musaici; e pensando al mobiliare ecclesiastico mi sono domandato qual forma avessero le antiche cattedre e se fossero di legno, d'avorio o metallo. Che fossero di legno esiste una prova nella cattedra di S. Pietro di cui è parlato al luogo degli avori, perchè questi ne formano la parte artistica capitale; che fossero scolpite nell'avorio, alle volte, vien dimostrato dalla famosa cattedra di S. Massimiano a Ravenna.

Ma le cattedre, notò Paolo Durand, in uno studio sopra la etimasia nell'iconografia greco-cristiana (1), ricevettero vario aspetto, ciò dipendendo da un elemento simbolico capitale; perciò il Durand, propose una distinzione fra le cattedre su cui regna la croce e quelle senza alcun segno. Studiando il significato di questo particolare il mio A, nei primi modelli rappresentati sui monumenti (V-IX s.), vide una specie di esaltazione della croce e negli altri timidamente vide il simbolo di Dio Padre la cui personificazione, sotto umane forme, assai ripugnò all'arte cristiana. Tale distinzione non fu accolta senza riserva.

Ricordo dunque la cattedra dell'abside di S. Pudenziana, a Roma (fine del IV secolo) abside musivo molto pregiato; e, togliendolo dalla cupola di S. Giovanni in Fonte a Ravenna, ossia battistero della basilica Ursiana (metà del V secolo) offro, un modello di cattedra colla croce (fig. 105) cattedra tozza, grave, a gemme e incrostazioni data qui in omaggio alla sua forma generale. Chi voglia avere delle altre notizie su ciò, tenga presente che sonvi cattedre episcopali, sul musaico del V secolo, in Roma a S. Maria Maggiore: sconfinando dal nostro recinto, se ne trova un modello nel musaico del VI secolo, in Ravenna a S. Maria in Cosmedin e sconfinando di più se ne trova un disegno, in Roma a S. Prassede, opera nel IX secolo.

---

(1) Le tavole e le sedie paleo-cristiane non potevano esser differenti dalle pagane nè lo furono; si sfoglino gli atlanti riguardanti le pitture cimiteriali e cf. ad es., la disputa dei dottori nel cimitero di Callisto in Bosio, Op. cit p. 221 e gli atlanti del De Rossi e del Garrucci.

(2) De Rossi, *Bull.*, 1887, pag. 154 e seg. in cf. colla tavola XI.

(1) *Étude sur l'Etimacia, symbole du jujement dernier dans l'iconographie grecque chrètienne*, Chartres 1867. Dicesi etimasia (la preparazione) la rappresentazione della croce accompagnata dagli altri strumenti della passione, i chiodi, la corona di spine, la lancia, ecc-

La mancanza, pressochè assoluta di monumenti questa volta vien compensata dal sommo pregio di un'opera lignea intagliata, che è un monumento venerando di alta antichità, il più vetusto fra i congeneri; la imposta dell'antica basilica di S. Sabina sull'Aventino a Roma (tav. 7), di questa insigne chiesa cominciata sotto papa Celestino I (423-32) ed ultimata pare sotto il di lui successore Sisto III (432-40) (1).

Il Kondakoff fino dal giugno 1877 si occupò seriamente alla imposta scolpita in S. Sabina (2); egli intese a dimostrare giusta l'opinione del De Rossi, del Cavalcaselle, del Doppert che assegnarono quel monumento al secolo VI o anche al V, cioè a quando fu costruita la chiesa, non al XII e XIII secolo come molti credevano.

Il nostro autore provò la sua asserzione con confronti di monumenti simili, segnatamente sarcofagi e dittici dei secoli IV, V e VI e col corredo di vari disegni; onde lo studio minuzioso, recentemente pubblicato sullo stesso soggetto dal Grisar, per giungere alle conclusioni ammesse da parecchi anni, sembrerebbe un'amplificazione inutile se lo studio non chiarisse qualche punto incerto d'interpretazione iconografica.

Il Grisar si mise a confutare la vecchia opinione che fa meno antica di quanto non sia la imposta di S. Sabina, e intese a mostrare che la imposta ebbe origine intorno all'epoca in cui la basilica era finita (435); e poichè, evidentemente, tutti i quadri delle imposte non escirono dalle mani di uno stesso artista, il Grisar lungi dal credere a una diversità sensibile di epoche, come altri credè, crede ad una contemporaneità di artisti, e al contributo scultorico venuto da varie parti (3).

Sostenne il contrario, cioè che la imposta è formata di sculture d'epoche diverse il Berthier, il quale vide il IX secolo negli intagli più scadenti e dichiarò anteriori al VI secolo gli altri; e lo Strzygowski, conformandosi in qualche guisa al giudizio del Berthier, affermò che la imposta di Roma deve essere stata composta di imitazioni e fatta con avanzi anteriori al VII secolo circa (1).

Le storie della imposta sono quelle della pittura e scultura cimiteriale, ed appare strano che tali soggetti non abbiano indicato il vero ai critici, i quali ascrissero ad un'epoca lontanissima dalla vera, la imposta aventina, la quale consta di storie figurative scolpite a bassorilievo in partimenti sviluppati alcuni nel senso verticale, alcuni nel senso orizzontale. I primi, che sono i più grandi, sono alternati ai secondi e circondati da una fascia a sezione circolare ornata da foglie e pampini nonchè da perlette e foglie geometrizzate, come vedesi nel mio disegno. Formata da due sporti, la imposta contiene parecchie storie dell' Antico e Nuovo Testamento divise come segue (2):

1.° Crocifissione.
2.° Miracolo di Cristo.
3.° Il Risorto presso i discepoli.
4.° Vocazione di Mosé.
5.° Condanna di Cristo.
6.° Donne al sepolcro.
7.° Miracoli di Mosé.
8.° Il Risorto presso le donne.
9.° Imperatore romano accompagnato da un angelo.
10.° Adorazione dei Magi.
11.° Ascensione di Cristo.
12.° Negazione di Pietro.
13.° Mar Rosso. Miracolo del serpente.
14.° Trasfigurazione di Cristo.
15.° La Chiesa in terra e la Chiesa in cielo.
16.° Abacuc.
17.° Elia rapito al cielo.
18.° Cristo davanti Caifa.

Mancano oggi dieci storie, quattro grandi e sei piccole, che ornavano i partimenti estremi a piè dell'imposta, la cui somma importanza consiste anche in ciò che contiene la più antica crocifissione; — in questa crocifissione il Redentore è rappresentato vivente cogli occhi aperti in mezzo a due ladroni e Cristo in mezzo sopravanza i ladroni, che al suo confronto sembrano fanciulli. In un lavoro anteriore ebbi ad occuparmi di questa imposta, e ne disegnai una parte diversa da quella della mia tavola d' oggi, contenente appunto la crocifissione storicamente preziosa (3). Sotto il riguardo artistico le figure sono una povera cosa, soprattutto i ladroni hanno una testa da spaventare; ma il nudo è più difficile delle figure pan-

(1) Sulla porta di S. Sabina v. Garrucci *St. dell'Arte crist:* cf. la pag. 178 e seg. alla tav. 499 e seg. — Kondakoff, *Les sculptures de la porte de Sainte Sabine* in *Revue Archèologique*, 1887. — Berthier, *La Porte de Sainte Sabine à Rome*, Friburgo 1892. — Bertrand, *Die Thüren von Santa Sabina in Rom*, Friburgo 1892. — Ehrhard, *Die Santa Sabina-thüre und ihre Nachbildungen* in *Hildesheim u. Spalato* in *Ephemeris Spaletensis*, Spalatro 1894. — Strzygowski, *Jahrb. der königl preuss. Kunstsammlungen* 1894. — Grisar, *Analecta Romana*, Roma 1899, vol. I in cfr. col *Bull. d'arch. crist.* Roma 1891 e col *Römische Quartalschrift für christ. Alterthumskunde u. Kirchengeschichte*, Roma 1894. — Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, Milano 1900, vol. I. — Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der Hl. Sabina in Rom*, Treveri 1900.

(2) *Revue Archéol.* 1877, giugno.

(3) *Analecta Romana*, vol. I, p. 454. V. quest'opera anche per la bibliografia riguardante l'imposta di S. Sabina.

(1) *Jahrbuch di k. preussichen Kunstsammlung*, Vol. XIV a 1894.

(2) Sto alle interpretazioni del Grisar il quale si discosta, in parte, da quelle di altri studiosi come il Garrucci, il Berthier, il Kondakoff, l'Ehrhard.

(3) *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, fig. 376 in cf. colla pag. 388 e seg.

neggiate, ne abbiamo una prova qui. La mia tavola riproduce tre storie, due grandi ed una piccola; quella grande a destra, rappresenta un imperatore cristiano accompagnato da un angelo e acclamato; quella grande a sinistra, rappresenta la vocazione di Mosè e la piccola storia esprime la condanna di Cristo col Cireneo che porta la croce, composizione della prima storia suddivisa in tre linee da figure cui manca unità e forza essendo scolpite da mano impreparata al cimento d' un' opera siffatta; però altre storie mostrano il contrario, e la rappresentazione della chiesa in terra e in cielo, già creduta la glorificazione di Cristo e della croce, non compresa nella mia tavola, oltre ad essere composta con chiarezza, è scolpita con gusto e le sue poche figure sono ben costruite. Sulla linea del bassorilievo di Zaccaria, vedesi un'altra bella storia, Elia rapito al cielo, composta pittoricamente scolpita con disinvoltura, tanto più laudabile quanto più si umiliano ad essa le altre storie.

È cosa evidente pertanto che le migliori storie dell'imposta aventina furono eseguite sotto il diretto influsso dell'arte romana, come la celebre statua di S. Pietro nella Basilica del Vaticano, opera del V secolo e non del XIII secolo, come arditamente vorrebbe il Wickoff, il quale creò una questione dirò così inversa a quella della imposta che discutiamo.

L'imposta di S. Sabina si stimò l'originale della imposta di S. Bernward († 1022) nel Duomo di Hildesheim, ma la somiglianza non ha alcuna profondità; lo stesso si dica della somiglianza che si è voluta trovare tra la imposta aventina e la imposta maggiore del Duomo di Spalato del 1214.

Lo scoppio di una polveriera avvenuto a Roma nell'aprile 1891, scompaginò la imposta di S. Sabina, e in quella occasione essa fu ripulita e rinforzata.

L'esempio di quest'imposta, benchè unico, è concludente; ed insegna che nei primi secoli della chiesa si amò decorare gli edifici con intagli di figure ed ornamenti, e la decorazione lignea salì, talora, ai fastigi di un'arte elevata e ricca (1).

Ve n'è abbastanza per noi che possiamo attingere notizie generali sull'uso della scultura paleo-cristiana in altre opere consimili, perchè non fu mai la materia che diè nobiltà all' arte; l' arte toccò le vette della genialità indipendentemente dalla materia.

§ 3.

Lavori di metallo.

Ferro.

Il Museo cristiano del Vaticano è una miniera di oggetti d' arte industriale, e contiene dei ferri appartenenti all'epoca paleo-cristiana, che ora indico benchè l'arte vi entri poco o nulla. Sono oggetti di tortura provenienti dal cimitero di S. Sebastiano fuori le mura, fruste che terminano con palle di ferro, (S. Bibiana fu suppliziata con uno di questi arnesi), pèttini di ferro a guisa di raschiatoi, (S. Biagio

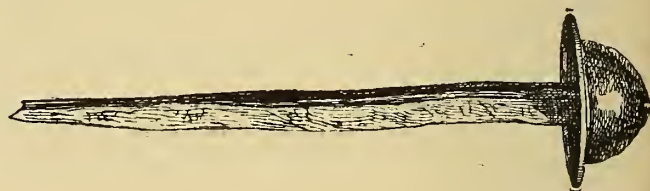



Fig. 106. — *Roma:* Uno dei chiodi della croce di Gesù Cristo, nella basilica di S. Croce in Gerusalemme.

vescovo di Sebaste nell'Armenia fu lacerato con de' pettini di ferro), e nella basilica di S. Pietro mostrano un certo oggetto che ha la forma di tenaglia, altro arnese di tortura, appartenente anch' esso ad un'epoca molto alta. Nei cimiteri furono ritrovati inoltre parecchi anelli di ferro, ed io, per curiosità storica, offro disegnato uno dei chiodi, vero o falso, della croce di Gesù Cristo appartenente alla basilica di S. Croce a Gerusalemme in Roma (fig. 106).

I chiodi della Passione, copie od originali, sono più del necessario, nè questo è il luogo di discuterne la autenticità; cito come modello, il chiodo dichiarato autentico da Benedetto XIV che si conserva a Roma nella predetta basilica, di cui sarà notata la testa semisferica con una specie di cappuccio in cima, le martellate che servirono a ficcarlo nel legno e il movimento della tenaglia che lievemente ne alterò la linea.

Bronzo e Piombo.

Il bronzo, che fu il materiale per eccellenza del mobiliare romano, dovè esserlo anche della società

---

(1) Lo Strzygowski nello studio cit. pubblicato sull'Annuario dei Musei prussiani (vol. XIV) intitolato *Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Santa Sabina in Roma*, nota fra altro la esistenza di alcuni bassorilievi di marmo che vedonsi in tre chiese di Costantinopoli Agja Sofia, Kalender Dschami e Kahrijè Dschami, dove sono scolpite delle porte, che in realtà forse erano di legno e esisterono, anteriormente al VI secolo; ciò a mettere in maggior luce la forma, l' ordinamento e l'antichità dell'imposta di S. Sabina.

cristiana primitiva, ma le produzioni paleo-cristiane di questo materiale, non appaiono varie e numerose come le romane (1); fra esse emergono le lucerne.

Le lucerne di bronzo sono oltremodo più abbondanti di quelle d'argento e enormemente inferiori di numero a quelle di terracotta; inoltre, parlando in genere, sono meno vetuste di queste ed hanno delle traccie che le assegnano ad un'epoca meno remota. Il loro disegno variò all'infinito come nelle lucerne romane, e le paleo-cristiane ricevettero dei segni simbolici una croce, il monogramma di Cristo, l'*alfa* e l'*omega* (1) o ricevettero la forma d'un simbolo, una colomba, un delfino, la nave diretta da S. Pietro.

Le lampade in forma di nave sono le più complicate e ne conosco diverse. Nel Museo del Vaticano una lampada di bronzo a somiglianza di nave, ha sulla prua una colomba posata sul monogramma di Cristo accompagnato dall'*alfa* e dall' *omega*, opera del III o IV secolo; ed una, nel Museo Archeologico di Firenze, già agli Uffizi, rappresenta una nave

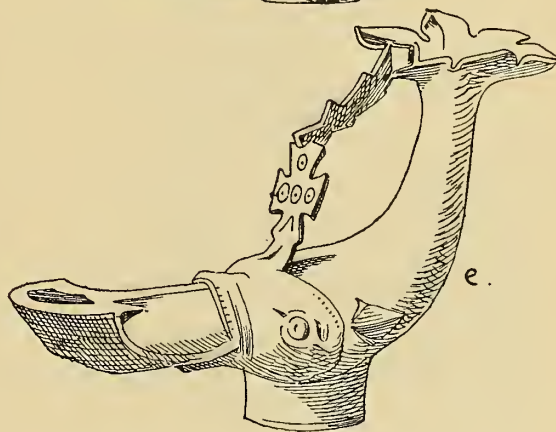
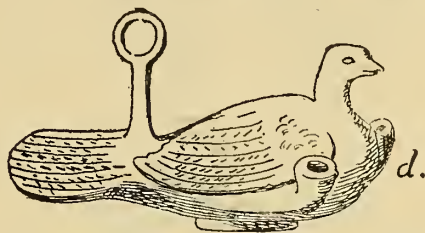
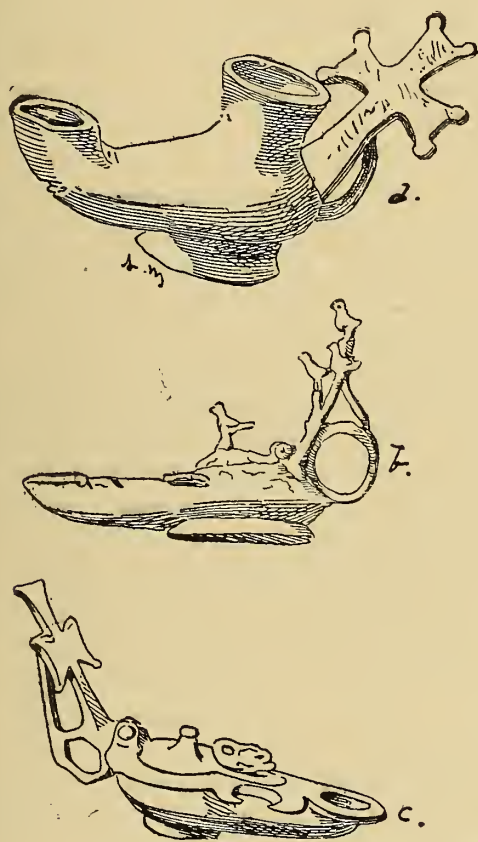



Fig. 107. — Lucerne di bronzo; la *d* è di terracotta.

diretta da S. Pietro (?) con S. Paolo (?) che prega. La vedremo.

Guardiamo subito i disegni; vi troveremo delle chiese in miniatura, come certi reliquiari medievi di cui parlo più qua; e dalla solennità di una chiesa in miniatura, si va al tipo più umile di lucerna in forma di piede.

Guardiamo.

La lucerna bronzea (fig. 107 *a*) in forma di piede per quanto possa sembrare bizzarra, non è infrequente tantochè a Roma se ne trovarono alcune somiglianti; essa appartenne alla collezione Vasilewsky e fu trovata in Bajazed del Kurdistan di Persia. Ornata d'un simbolo cristiano e d'una croce con globetti o circoli alle punte, questo particolare la farebbe ritenere del V secolo.

Alla stessa collezione appartiene la lucerna seguente (*b*), che non potrebbe essere cristiana, mancando di qualsiasi segno che tale la dimostri; io la

(1) V. la nota a pag. 172 ove indico i luoghi per attingere motivi di mobili paleo-cristiani. — V. Wilpert, *La croce sui monumenti delle Catacombe* in *Nuovo Bull. di Arch. crist.* VIII, 1902.

(1) L'alpha e l'omega corrispondono alle parole dell'Apocalisse: « *Ego sum A. et Ω principium et finis, dicit Dominus Deus* ».

misi qui, poichè sono incerto sul suo vero essere;

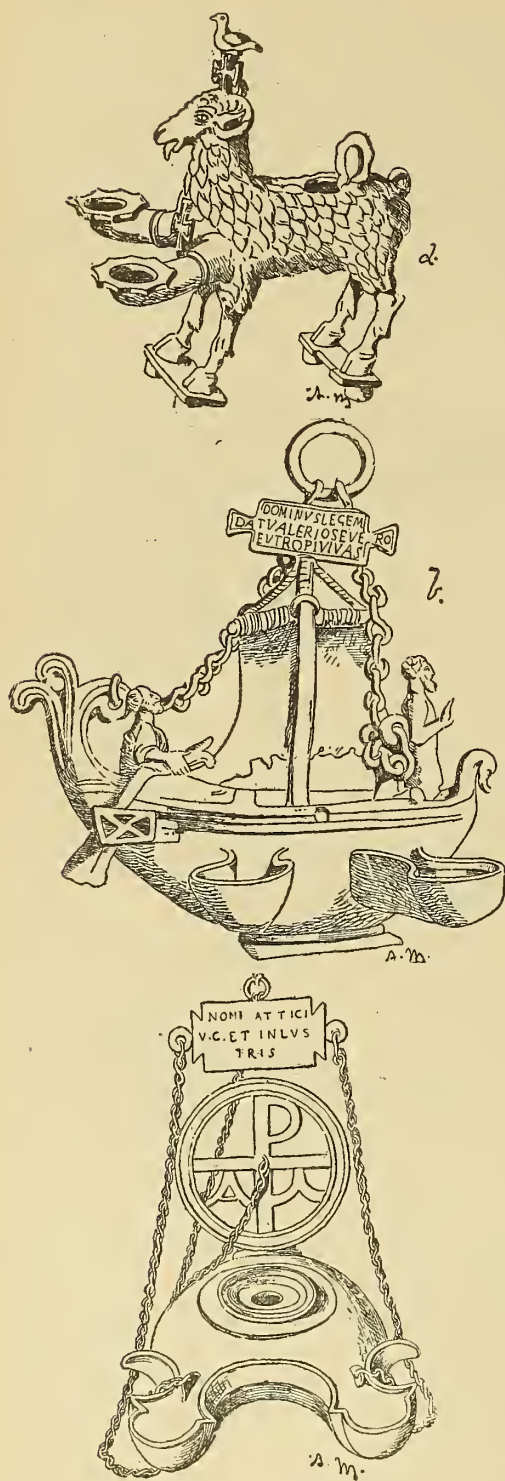



Fig. 108. — Lucerne di bronzo.

certo la lucerna è leggiadrissima, con quel suo gruppo di uccelli disposti a croce.

Non sorge dubbio sulla cristianità di tutte le altre lucerne, di cui è inedita l'ultima del gruppo che appartiene al Museo Poldi-Pezzoli. Delle altre, le più singolari sono la *d* e la *e*. La *e* appartiene alla collezione Vasilewsky e si compone di un delfino che tiene col rostro il becco del lume; la *d*, lungi da essere stata fatta per essere sospesa come ne farebbe credere l'anello che si inalza al principio della coda, essa fu portatile e quest'anello servì all'uncino da smoccolare; ciò viene dimostrato dal fatto che la catena destinata ad appendere la lucerna, la catena che passasse dall'anello, non terrebbe la lucerna in equilibrio.

Le lucerne dell'altro gruppo sono più interessanti, (figura 108).

In cima vedesi una lucerna in forma di pecora, sulla cui testa si inalza una croce sormontata da una colomba (*a*) ed ha, sul petto, una croce monogrammatica; ne parlò il De Lasteyrie e da questi riprodusse la lucerna il Garrucci, che non ne dichiarò la provenienza (1).

Eccoci alle lucerne a somiglianza di nave: la nave sembra condotta da' due apostoli principali, S. Pietro e S. Paolo (*b*); dico condotta da due apostoli, ma veramente ciò non è sicuro e il De Rossi, che parlò di questa lucerna nelle *Inscrizioni* e nel *Bullettino*, (2) giudicò che il personaggio a prua non figura S. Pietro, ma un uomo orante; inoltre il Bellori (3) credè che l'uomo che sta al timone rappresenti Cristo. La lucerna fu trovata in Roma sul Monte Celio negli orti di Giamfrancesco Morelli, fu disegnata più volte e orna il Museo Archeologico di Firenze. Nella cartella leggesi il nome dell'antico proprietario: DOMINVS LEGEM DAT VALERIO SEVERO, chiamato Eutropio nella stessa epigrafia: EUTROP. VIVAS.

La lucerna più semplice (*c*), contenendo la sola croce monogrammatica colle due lettere *A* e *ω*, reca in una cartella il nome del proprietario che fu un Nonio Attico, NONI ATTICI V. C. ET INLUSTRIS, il quale tenne i fasci con Flavio Cesario nel 397 dell'èra nostra. Sobriamente composta, volge a grazioso effetto decorativo, con alcune catenelle che dalla cartella vanno a' becchi della lucerna. Anticamente si conservava nella collezione dell'Elettore di Brandeburgo, ora non so ove si trovi.

(1) *Mem. soc. antiq. fr.*, Vol. XXII, tav. V in cf. col Garrucci, *St. dell'a. crist.* vol. VI, p. 108 e tav. 472.
(2) *Bull.* 1867, p. 28 in cf. colle *Inscr. Chr.*, pag. 150.
(3) *Luc. veteres sepulc.*, p. III, p. 10, n. 31, ed. 1702.

Serbai da ultimo le lucerne in forma di chiesa. In realtà piucchè di una lucerna qui si tratta di un lampadario e la chiesa ha il tipo basilicale (fig. 109). L'adattamento è forzato; i bracci che si staccano dalla base e alla sommità formano i piatti per le lucerne, non si fondono alla composizione architettonica; il lampadario era tenuto su da due catenelle, nè so a chi oggi appartiene e dove sia; anni sono era del Peigné-Delacourt e fu scavato in un sepolcro affricano. Guardiamo: in fondo all' abside s' erge la cattedra episcopale sormontata dalla croce, come una croce, orna la facciata principale la quale cosa si vede fra le due colonne su cui si svolge un grande arco e il frontone che indica la inclinazione del tetto. Si assegna al V secolo.

Sugli oggetti da illuminazione indico i modelli pitturati nel V secolo, su un arcosolio del cimitero di S. Gennaro a Napoli, in un affresco dove si vedono tre figure in adorazione, fra due candelieri accesi: — sono esse S. Gennaro, la matrona Cominia e sua figliuola Nicatiola, ed i candelieri, sottili, hanno il fusto a fusarole e perle, il bocciòlo andante, e il treppiede in fondo (1).

Un altro modello trovasi sur un' epigrafe del Museo Laterano (V secolo) proveniente dall'*ager Veranus*; i candelieri di questo modello, hanno un aspetto più ricercatamente artistico dei precedenti; il fusto si compone d'anelli, il bocciòlo è andante e l'arte sembra essersi fermata con preferenza a carezzare, se così posso esprimermi, i piedi composti di tre delfini (2).

Un modello modestissimo di candelieri, trovasi sul coperchio della capsella affricana, argento del Museo Cristiano del Vaticano, da me pubblicato (3).

I freschi cimiteriali offrono un efficace sussidio alla ricostruzione di candelabri e tripodi, ma il modo delle pitture costituisce un inciampo a ricomporre un tripode paleo-cristiano colla guida dei monumenti dipinti; le opere bronzee dell'antichità romana, favoriscono tuttavia la soluzione del problema di questi oggetti, de' tavolini e delle sedie che i Cristiani fabbricarono in bronzo come i Romani. Sfogliando le opere del De Rossi, a quando a quando, appaiono gli oggetti che ora interessano.

(1) Li riprodussi in *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, p. 266.

(2) Riprodusse quest'epigrafe il Peraté in *Archéologie Chrétienne*, pag. 115.

(3) L'uso di rappresentare santi e defunti fedeli tra i candelieri ed i ceri è affricano; Italia ricorda la venuta degli esuli d'Affrica ai ludi della Campania nel secolo V.

In fatto di bronzi ecclesiastici il soggetto delle campane è capitale, ma non era ai tempi dei cimiteri soprattutto nel periodo delle persecuzioni; ne venne provato, in modo assoluto, che siasi fatto uso delle campane prima del VIII secolo (1). Dal musaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore, eseguito a' tempi di Sisto III (432-40), potrebbe dedursi che durante il V secolo esistè, nel culto, l'uso delle campane; ciò verrebbe dimostrato dalle alte torri allato d'un battistero e d'una basilica nel monumento musivo che ho indicato. Ma chi assicura che queste torri contenessero delle campane? Esse potevano servire a

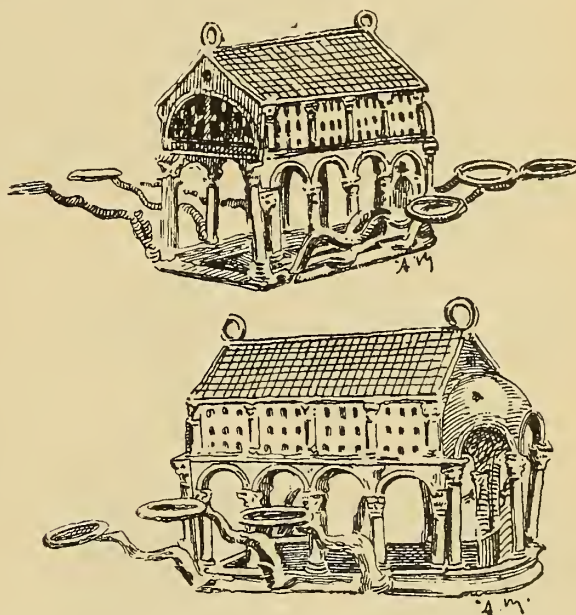



Fig. 109. — *Affrica:* Lampadario di bronzo nella forma d'una basilica.

convocare il popolo, in chiesa, con un altro segno; e la realtà dei fatti, mi consiglia a cominciar il soggetto delle campane nel capitolo seguente.

I cristiani fecero dei voti alle cappelle dei martiri e alle basiliche e l'arte, sovente, fu richiesta da chi voleva che il voto unisse la bellezza al valor della materia.

Il lettore voglia guardare i disegni delle due figure seguenti che illustrano questo punto, se vuole

(1) Cancellieri, *Delle campane*, Roma 1806. — Barrand, *Les Cloches* in *Ann. Archéol.* 1856, p. 325 e seg. È un lavoro completo sulle campane, sulla loro origine nella chiesa cristiana, sulle campane celebri, sulle loro dimensioni, sul loro peso, il loro simbolismo, il loro battesimo, le loro iscrizioni e figurazioni. — Farnier, *Notice historique sur les cloches*, Mirecourt 1882. — Otto, *Glockenkunde*, II ed., Lipsia 1884. Contiene una bibliografia dell'argomento. — Roggiero di Melfi o Amalfi, autore dell'imposta bronzea nel mausoleo di Boemondo a Canosa, opera dell'XI secolo, fu supposto il primo fonditore di campane conosciuto sin qui»; non si dice su che documenti vien fondata tale importante supposizione, e sarebbe doveroso il non lanciare tali parole alla leggiera.

informarsi del come si foggiavano questi voti dagli antichi credenti in Cristo.

Il De Rossi, dal cui *Bullettino* copiai la presente tabella e catena (fig. 110) indica tale assieme, così: « epigrafe d'un sacro donario in lettere d'argento sopra tabella di bronzo » (1), e narra che nel 1871 A. de Basilewski, possessore d'un insigne raccolta di monumenti delle arti cristiane, acquistò quest'epi-

Fig. 110. *Roma*: *a*, Tabella votiva di bronzo con lettere d'argento, *Vienna*: *b*, Monogramma di bronzo, nel Museo imperiale.

grafe scritta su una tabella ansata, proveniente da un luogo imprecisato del suburbio di Roma, del secolo IV circa. Ne lo attesta la forma delle lettere le quali dicono: HERACLIDA EPIS (*copus*) SERVVS DEI FEC (*it*), e ricordano un'Eraclida vescovo, che fece eseguire l'oggetto e lo offrì a una delle tombe di martiri o ad una delle basiliche di Roma.

La tabella somiglia quelle che furono collocate alle pareti degli atrii nelle case dei nobili latini, e il De Rossi ne nomina un'altra simile posta a memoria di un ignoto donario, ricco d'oro e gemme offerta a una delle romane basiliche in nome della città dei Carnuntes oggi Petronelle in Ungheria, conservata nel Museo del Laterano. La somiglianza non essendo eguaglianza, la tabella Basilewski, fino al 1871, era un esempio unico di tabella sospesa unita all'oggetto donato. Artisticamente non desta un interesse particolare il quale lo ha, piuttosto, l'altro esempio di tabella votiva nel Museo Bruckenthal a Hermannstadt (fig. 111).

La iscrizione dice: EGO ZENOVIVS VOTVM POSVI; la tabella fu trovata nel 1779 a Mehadia nella Transilvania, ma non è questo il luogo originale ove la tabella venne consacrata, forse ivi si portò, opina il De Rossi, da qualche soldato in una delle tante guerre alle quali, nei secoli IV e V, presero parte le milizie romane nelle regioni del Danubio. La rapacità della soldatesca può essere stata eccitata dal valore dell'oggetto, attaccato sotto al cerchio contenente la sigla di Cristo; chè un oggetto doveva pendere dal foro che si vede nella parte inferiore del cerchio, la qual cosa fa richiamare il monogramma bronzeo traforato a giorno, la gabata o *signum Christi* del Medagliere Estense (fig. 112) monumento cospicuo che pubblicò la prima volta il Bertoli nella grandezza originale (2).

Le gabate o dischi di oro, argento o bronzo dette anche *signum Christi*, segni a Signore, perchè foggiati a monogramma di Cristo o a monogramma pendente (come potrebbe esser il caso della tabella di Hermannstadt), riceverono intagli e gemme come la gabata estense, la quale pervenne al Museo di questo nome, a Modena, dalla Raccolta Obizzi del Cataio che la ebbe da Aquileia, luogo di origine della gabata, ritenuta unico campione d'un insegna militare cristiana dell'esercito romano. — Tale opinione emessa dal Bertoli fu accettata dal Cavedoni storico del Museo Estense (2) e verrebbe sfatata dai due fori, che veggonsi alla estremità della gabata, i quali richiamano quelli del cerchio monogrammatico nella tabella di Hermannstadt, onde l'analogia fra i due monumenti sorprende.

In breve: la creduta insegna militare è piuttosto un sacro donario; e questi tre monumenti, la tabella di Roma, quella di Hermannstadt e la gabata estense,

(1) *Bull.* 1871, tav. V, in cfr. colla pag. 65 e seg.

(1) *Mem. della Società colombaria fiorentina*, tav. I, p. 127 e seg.
(2) Cavedoni, *Dell'origine e incremento del Museo Estense* Modena, 1846, p. 23.

ebbero una destinazione equivalente. Il De Rossi notò a questo proposito, il dono di Gregorio IV alla basilica di S. Maria in Trastevere, di tre gabate d'oro purissimo con ricchezza di gemme e ciondoli, *gabata saxiscas* recavano scritto, facendo nascere una disputa su quel *saxiscas* che fa pensare se le gabate erano così appellate perchè fatte da artisti sassoni o per altra ragione ed etimologia (1).

Presso le incisioni delle due tabelle sonvi due monogrammi votivi bronzei, e una elegante catenella (*b* e *c*).

I monogrammi contengono la sigla di Cristo come la gabata di Modena e intorno, anzichè l'ornamento vitineo, una inscrizione. Nel primo si legge: VOTVM PVSINNIO POSVIT; Pusinnio è il nome dell' oblatore. Nel secondo si legge: INTIMIVS ·MAXIMILIANVS (*fr.*) TRES CRISPINO POSVERVNT; Crispino è il nome del martire. Ambedue appartengono al Museo di Vienna, furono trovate nel 1858 a Pettau (Poetovio nella Pannonia superiore) ed erano sorretti, ciascuno, da un piede o piccola asta la quale, dal piombo che resta in uno, si argomenta essere stati infissi sopra un base di pietra. Il primo va ornato da un giglio come il secondo che lo è da due; e questi che chiamo monogrammi, furono dei candelabri votivi e sono modelli di cotal genere d' utensili sacri, i quali si collocarono nelle basiliche e nelle cappelle antiche.

La catenella richiama alla mente le catene monogrammatiche da appendere lampade e voti nelle basiliche: fu scoperta nel 1888 sotto la canonica annessa al Duomo di Verona, facendosi degli scavi che misero in luce un grande edificio di forma basilicale. La catenella è un modello appropriato d'un oggetto sacro e quivi, ove si vedono sostituiti agli anelli usuali, i monogrammi del nome di Cristo con croci monogrammatiche, si possiede un saggio di ricercatezza artistica il quale fa immaginare la bellezza della lampada che pendeva alla catenella veronese. Essa a motivo della croce col riccio, croce greco-latina in uso, pare, nel Veneto e nella Liguria, nel secolo VII circa, non può essere più antica di questo secolo e col suo monogramma a capo delle croci, può appartenere al secolo V circa (1).

Un altro modello di catena artistica appartenente, verosimilmente, ad alta antichità cristiana, vedesi nel Museo sacro della Basilica Vaticana; anche questa catena consta di croci riunite e pendenti come nell'elegante modello di Verona, stato messo all' Esposizione d' arte sacra in Torino nel 1898.

Fig. 111. — *Hermannstadt: a.* Tabella votiva di bronzo con lettere traforate, nel Museo Bruckenthal. — *Vienna: b,* Monogramma bronzeo, nel Museo imperiale.

Nessun bronzo paleo-cristiano sorpassa in pregio d'arte e valore storico il medaglione coll'effigie di

(1) Op. et loc. cit. p. 67.

(1) *Bull.* 1900, p. 145. Osservò il De Rossi, sulle croci monogrammatiche greco-latine, a proposito del frammento di catena bronzea trovata a Verona presso ai resti di due grossi manufatti messi in singolare evidenza da due pavimenti musivi di cui si discorre nelle pagine seguenti, osservò che « la genesi di questo monogramma va attribuita alla sempre crescente ignoranza della lingua greca ». ne notò la rarità nell' Italia superiore, specialmente nell' Aquileiese e disse che esso « richiama al V secolo circa ». (*Bull.*, serie III, a. V, p. 154. E il Cipolla (*Notizie degli Scavi*, 1884, p. 412, n. 5) soggiunse che un altro esempio insigne di cotal forma di croce monogrammatica, esiste sulla tomba di S. Teodoro, arcivescovo di Ravenna, sepolto nella chiesa di S. Apollinare in quella città e quell'esempio, sembra al C. degno di somma considerazione, pel legame tra l' arte ravennate e la veneto-aquileiese. Un nuovo esempio vedesi sulla lapide del vescovo Ursicino di Torino (✝ 609) cfr. Cibrario *Mem. dell' Acc. delle Scienze*, serie II, v. 8, veda anche Gazzera, *Iscriz. crist. antiche*, Torino 1849, p. 134-5.

S. Pietro e S. Paolo che riprodussi qual gemma monumentale dell'epoca che si studia (fig. 113). Appartiene al Museo cristiano del Vaticano, risale all'età degli Antonini, conseguentemente è il più antico e prezioso monumento iconografico dei due principali apostoli della chiesa. Fu trovato dal Boldetti nel cimitero che egli chiamava di Callisto, cimitero riconosciuto per quello di Domitilla, eppoi recentemente identificato — ricordisi — in quello dei SS. Marco e Marcellino; e nei cimiteri sotterranei si trovarono due altri medaglioni bronzei con l' effigie di S. Pietro e S. Paolo vari d'età e merito artistico, nessuno dei due riproducenti, neanche alla lontana, il vivo quanto il medaglione del cimitero dei SS. Marco e Marcellino esaltante la scultura iconografica pagana. De' due altri medaglioni collo stesso soggetto, il meno peggio trovato in uno dei cimiteri della Salaria, potrebbe dirsi, dal lato dell'arte, modello intermedio fra il medaglione più antico e più bello, quello del cimitero già di Domitilla e uno quadrato, scoperto dopo nel cimitero sotterraneo di S. Agnese (1). Riprodotto il migliore, io non dò gli altri che possono essere opportunamente dati in una iconografia de' due apostoli di cui il medaglione del cimitero sacro ai SS. Marco e Marcellino, offre i lineamenti più vicini al vero.

Fig. 112. — *Modena*: Gabata di bronzo o « Signum Christi », nel Museo Estense.

Prima di venire ad altre cose minime (2), indico certi cofanetti, studiati nella *Revue Archéologique* (3) i quali servono a render viva l'idea dell'arte industriale, non posteriore al V secolo. Furono trovati in un sepolcro di Vermand presso S. Quintino (Piccardia), e uno bronzeo, con scene di gusto paleo-cristiano, risale al IV o V secolo; due altri, uno d'argento entrato nella collezione del duca di Blacas illustrato da E. Q. Visconti, servì di scrigno per gioie ed appartenne ai fidanzati Secondo e Proiecta † SECVNDE ET PROIECTA VIVATIS IN CRISTO, l'altro di legno coperto da lamina bronzea, fu trovato in un sepolcro dell'epoca merovingia a Gondrecourt (Meuse) ed appartiene allo stesso stile del cofanetto di Vermand (IV o V secolo). Il cofanetto di Gondrecourt ha aspetto romano, e conteneva i gioielli della defunta, anelli, buccole, braccialetti assegnati alla fine del IV o principio del V secolo, ciò che si combina coll'età del cofanetto (1).

Non ricordo se fra questi gioielli ve ne fossero di bronzo; comunque ebbe gioielli di bronzo, anelli, fibule, croci pettorali, stauroteche l' arte industriale paleo-cristiana; — chi avesse vaghezza di vederne vada al Museo del Vaticano. Una serie fu esposta dal Castellani all'Esposizione d'arte sacra di Torino nel 1898. D' anelli con simboli cristiani io offro qualche saggio (fig. 114); *a*, anello di bronzo, della collezione Castellani con un monogramma che ha l'apparenza di un'ancora; *b*, anello di bronzo, pubblicato dal Fortnum (2) colla croce monogrammatica accompagnata in alto dalla *A* e l'ω nel mezzo da due pecorelle; *c*, anello pubblicato dal Martigny (3) appartenuto vuolsi a S. Arnolfo vescovo di Metz nel 614 (nell'agata bianco-lattea è rappresentata una nassa o cesta da pesca con entro un pesce, fuori di essa due altri pesci ne esprimono il significato eucaristico); *d*, anello di bronzo acquistato dal Fortnum (4) da lui pubblicato (nella gemma vedesi una spiga di grano fra due pesci); *e*, anello di bronzo della collezione Castellani (nella gemma vedesi una nave e sopra il monogramma ☧ dentro un cerchio); *f*, anello pubblicato dal Garrucci (5) (nella gemma vedesi l'arca di Noè col tetto coperto da tegole, in alto la colomba coll'ulivo); *g*, anello di cristallo che il Bottari (6) meglio che altri pubblicò e disse essere stato trovato nel cimitero di Ciriaca e posseduto dal cardinale Fr. Barberini (nella gemma vedesi la croce col monogramma di Cristo e un serpe annodato all'asta con

(1) Riprodotti dal De-Rossi in *Bull.* 1864, tav. XII 1887, tav. X e il medaglione scoperto dopo fu riprodotto anche dall'Armellini in *R. Quartalschrift*, 1887 p. 278. Cfr. le osservazioni del De Rossi in *Bull.* 1864, p. 85 e seg.

(2) Il Zell (*Romisches Feldzeichuen*, Lipsia 1856) parla di un grifone in bronzo colla coda di delfino, che tiene fra le zampe una cartella sulla quale si legge, CONATVS, KE. V. K.; e pensa che era una insegna militare romana.

(3) III serie, vol. VII, p. 91, vol. IX, p. 49 e 234.

(1) *Lettera intorno ad un'antica suppellettile d'argento.*

(2) Op. cit. n. 23.

(3) *Dictionn.*, p. 45.

(4) Op. cit. n 17.

(5) *Storia dell'a. crist.*, tav. 478.

(6) Op. cit., lib. I, p. 156. Ho pubblicato qui, quest'anello, per comodità di disposizione.

due colombe alle estremità; nell' esergo è scritto SALVS) (1).

Rivengo ai bronzi per indicare alcuni oggetti curiosi una trulla o mestola, una pisside, una secchietta, dei chiodi (2), dei misurini (fig. 115); questi ultimi non hanno importanza d'arte, ed io li pubblico per la rarità. Il più grande fu ritrovato a Roma nella vigna già Lozano, ove venne scoperto un noto sepolcro con tre sarcofagi bellissimi, oggi Lateranensi, e farà meno impressione del più piccolo, trovato nel Reno, presso Benfeld, poichè va ornato col segno di Cristo. Ciò fe' supporre che fosse stato un vaso per somministrare il battesimo, nè è strana la supposizione; onde il P. Marchi pose nel Museo Kircheriano una scodella di bronzo graffita d'immagini della pesca evangelica, stimandola destinata al rito battesimale, ma il vaso di Benfeld, più che la scodella, somiglia la misura capitolina. Il De Rossi, nonchè il Le Blant, stimarono che il vaso paleo-cristiano da me riprodotto, sia stato una misura, non un vaso battesimale (3). Quanto ai segni sacri essi non implicano niente, perchè i primi Cristiani usarono di mettere i segni religiosi su ogni genere di suppellettile; inoltre la chiesa, negli edifici e luoghi di adunanza, teneva provviste di vino, olio, grano, quindi il vaso di cui si parla, può essere una misura legalizzata dal magistrato appartenente ad un collegio di Cristiani. Il nome di costui può esser quello di Settimio Teodolo governatore di Venezia e dell'Istria, che nel fregio superiore della misura si qualifica SEPTIMIVS TEODOLVS correttore, carica pubblica di Venezia e dell' Istria, e la voce *exac* cioè *exacta*.

Assorge a una ricercatezza artistica eccezionale la trulla o mestola bronzea qui pubblicata (fig. 116), e nel Museo Cristiano del Vaticano veggonsi alcuni cucchiai dello stesso metallo, dell' epoca cristiana primitiva, i quali parrebbero, a chi ignorasse l'uso sacro della trulla, più adatti all'ornamento di quello che questa non sia. La trulla venne trovata a Roma in una vigna presso il cimitero di Pretestato, e il P. Marchi l'acquistò come un tesoro pel Kircheriano (1). Il Garrucci dette a disegnare in grande il complicato ornamento del fondo (2), che rappresenta una maschera tritonica nel centro e branche di granchi marini i quali spuntano sulla fronte, di cotal maschera, che sembra galleggi in mezzo ad un ampio bacino nel quale sono pesci, anitre e alcuni giovani in due barche; — una figura in piedi un'altra seduta, formano

Fig. 113. — *Roma:* Medaglione di bronzo coll' effigie di S. Pietro e Paolo, nel Museo Cristiano del Vaticano.

parte della composizione, la quale si completa colla eleganza del manico a testa di cervo.

Il mio disegno è troppo piccolo per chiarire tuttociò, ma basta a dimostrare la ricchezza di questo oggetto prezioso.

Dal Garrucci stesso copiai la pisside di bronzo che viene dopo la trulla (fig. 116 *b*), oggetto elegante e semplice allo stesso tempo; basta la smerlatura della sommità e il circolo intorno al coperchio, a conferir grazia a questo oggetto stato trovato nell'Alto Egitto e comperato a Tebe dal Fortnum. Chissà che liquido conteneva questo singolare oggetto, se acqua, vino od olio; io non mi sono occupato di ciò, la incertezza parendomi non esulare da tale ricerca; quanto all'epoca, il particolare della croce a braccia incurvate potrebbe indicare il V secolo circa; ma questo e simili monumenti, in cui i caratteri stilistici sono pochi e poco marcati, è difficile datare, come è difficile, sovente, il precisare l'uso di certi oggetti. Perciò

(1) Notava lo Spano, in *Bull. Arch. sardo* (1859, p. 16 e seg.), che se qualcuno, in Sardegna, avesse posto mente a raccogliere tutti gli anelli che vi si sono scoperti, avrebbe formato una dattiloteca da stare a fronte a qualunque altra dei più rinomati Musei d' Europa. Principiando dall'epoca egizia, la Sardegna possiede parecchi anelli cartaginesi, greci, romani, ebraici, cufici e soprattutto sardi cristiani. Tharros fu il luogo che ne dette di più e se ne trovano molti, prosegue lo Spano riferendosi oltre a quarant'anni fa, presso i signori d'Oristano; « i giovani si pregiano di andarne ornati e perfino le donne dei villaggi li portano, attribuendo loro delle occulte virtù ».

(2) Alcuni chiodi figurati scoperti nei cimiteri di Roma furono pubblicati dal Boldetti, (Op. cit. p. 509) con gorgoni e altre simili figure per testa. Il Boldetti dichiarò essere verosimile che fossero chiodi coi quali si ornano gli usci dei templi e delle case.

(3) *Bull.*, 1864, p. 62. Il De Rossi lo crede della metà circa del IV secolo.

(1) *Bull.* 1867, p. 88.

(2) *St. dell'a. crist.*, vol. VI, tav. 461, in cfr. colla pag. 89.

non saprei dire a che servi la secchietta che completa il gruppo delle presenti incisioni, (fig. 116 c). La sua forma di pesce farebbe supporre che abbia appartenuto al culto, in tal caso avrebbe servito ad aspergere coll'acqua benedetta; ma la bizzarria della sua forma, che parrebbe simbolica, non esclude la profanità della secchietta; perciò io la dò come oggetto curioso il quale, come la pisside, associa l' eleganza alla semplicità.

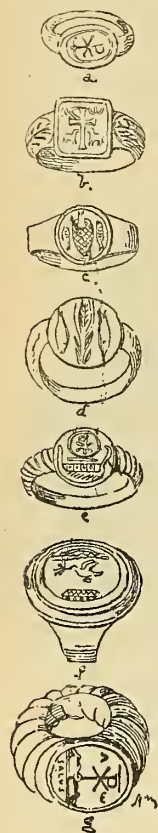



Fig. 114. — Anelli di bronzo e cristallo di varie collezioni.

Secchiette antiche di bronzo ne esistono parecchie altre; ed una, che può dirsi insigne, si conserva nel Museo della Biblioteca Vaticana, ha il manico e sulla periferia, graffite, le immagini del Salvatore in mezzo ai dodici apostoli, ciascuno designato dal suo nome con lettere greche. Fu trovata al principio del secolo XIX in piazza di S. Marco a Roma ; la qual cosa fece supporre che la secchietta servi al pozzo esistente nell'atrio della basilica. Al solito, l'ornamento di sacre immagini non ha nulla di strano anche si trattasse d' una secchia profana. Esemplificando, ricorderò che le pubbliche fontane di Costantinopoli, furono adornate di bibliche scene, per ordine di Costantino e alle bibliche scene si unirono, qua e colà, delle inscrizioni fra le quali, singolari, quelle usate nei secoli tardi, che si leggono allo stesso modo volgendo l'occhio da destra a sinistra o da sinistra a destra. Una di esse, suona così: « Lava i peccati non soltanto la faccia ». Trattasi di un gioco puerile di cui si hanno altri saggi nella letteratura bizantina.

Molti scrittori trattarono l'argomento dei sacri encolpi, cioè croci o custodie di reliquie e segni religiosi, di varie forme e dimensioni portati sul petto dagli antichi Cristiani (1). A questo genere di opere appartengono le medaglie, alcune di piombo, incise ad incavo, adorne di immagini sacre munite di un anello o di un buco per il filo. Non parlo delle bulle simili a quelle dei pagani, consacrate col nome di Cristo in monogramma, di cui un bell'esempio si vede nel Museo Trivulzio a Milano; nè de' medaglioni con teste o figure su una faccia sola, ond' è modello classico quello coll'effigie di S. Pietro e San Paolo da me riprodotto; parlo delle medaglie incise e lavorate ad incavo, non coniate, le più in ambo le faccie, alcune da una faccia sola, della cui esistenza, in quanto sono medaglie di devozione, fu il primo ad avvedersi il Pasqualini nel secolo XVII. Si unirono, pertanto con manifesto errore, coteste medaglie alle monete; e il De Rossi che ampiamente discorse su ogni questione che si attiene a tal genere di monumenti (1), mostrò che le più antiche medaglie di devozione, si ornarono con immagini appartenenti al simbolismo primitivo, la figura del Buon Pastore, scene pastorali ; le altre si ornarono col solo segno di Cristo nel diritto essendo liscio il rovescio, quando non fu ornato col nome o il ritratto della persona che portava la medaglia. Queste ultime costituiscono una classe di opere che risale all'epoca della pace o del trionfo (sec. IV e V circa), e le prime risalgono all' età delle persecuzioni. Sorta l'arte bizantina, questa ebbe indi i suoi monumenti. Nel Medioevo si moltiplicarono le medaglie di piombo, perciò se ne ebbero di classi diverse fra cui le medaglie dei pellegrinaggi ai più celebri san-

Fig. 115. — *Roma e Benfeld* (Alsazia Bassa): Misurini di bronzo.

tuari e la varietà produsse i filatteri superstiziosi, chiamati « legature », poichè venivano legati sulle vesti dalle incantatrici che pronunciavano scongiuri, essendo però condannati dagli antichi padri.

Il Martigny dedicò un'articolo del suo *Dizionario* agli amuleti cristiani ed alla differenza loro colle bulle e legature profane, cabalistiche e magiche ; io aggiungo più qua, alcune parole sui filatteri. Intanto ricordo fra i sacri encolpi, di cui propriamente vo discorrendo, certi segni religiosi isolati, i quali furono portati pendenti al collo dai primi

(1) V. sopratutto De Rossi, *Bull.* 1863, p. 54-55 e *Bull.*, 1869, p. 37 e seg.

(1) *Bull.* 1869, p. 31 e seg.

Cristiani, piccole àncore e piccoli pesci i quali, richiamando l' età delle persecuzioni, erano sculti su varie materie, anche argento od oro, per essere appesi al collo essendo muniti d'un foro.

Nei pochi modelli che disegnai (figura 117) il primo, il più pittorico, è il migliore; rappresenta una scena pastorale, e fa venir in mente il musaico absidale nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (sec. V) (1) con quelle sue pecorelle indisciplinate; la medaglia però sale più in là del V secolo e sembra del III; il secondo modello ci avvicina di più al X secolo predetto, al V, col suo monogramma e il busto con ritratto; il terzo rappresenta il Buon Pastore e ci riconduce al di là del V secolo, al III o IV; l' ultimo modello, curioso, è ultimo anche per ragioni d' età. Le parole SVCESSA VIVAS sono una acclamazione e va sottinteso *vivas in Deo*, *vivas in Cristo*.

L'antichità cristiana ci trasmise un certo numero di fiaschette di piombo appartenenti al tesor o di Monza. Il Garrucci, togliendole dal Frisi, ne pubblicò diverse ed il Frisi, antico illustratore del tesoro, ne pubblicò una parte, le descrisse e sbagliò a ritenere che contenessero degli oli benedetti, presi nei luoghi di devozione indicati in un papiro — dice il Frisi « che l'abbate Giovanni portò da Roma,

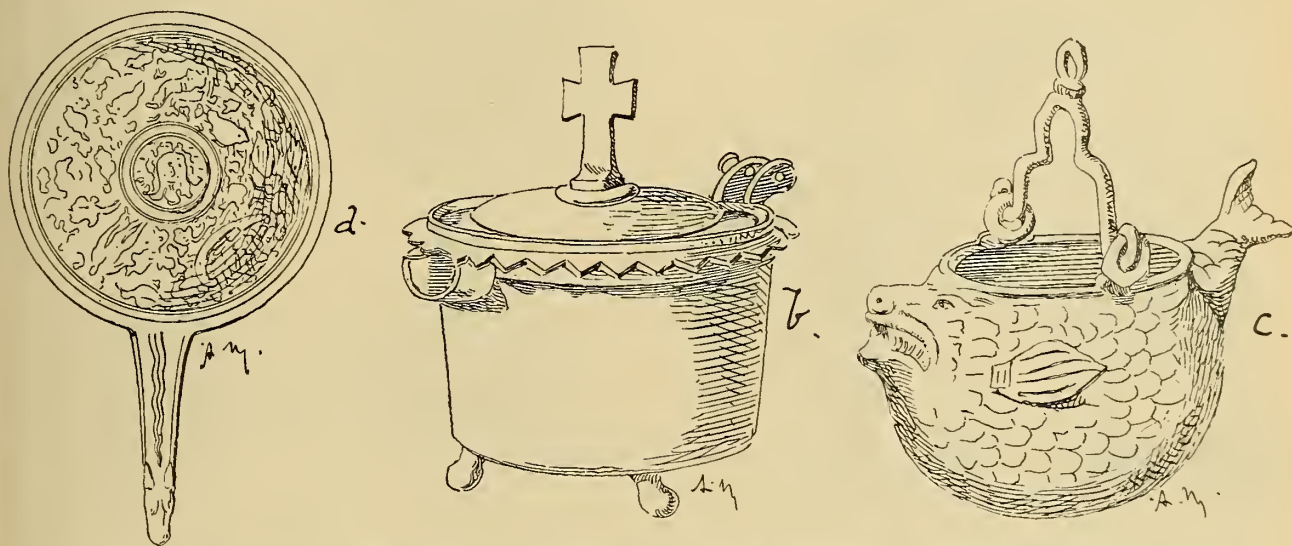



Fig. 116. — *Roma: a*, Trulla o mestola di bronzo nel Museo Kircker; *Londra: b*, Pisside di bronzo nella collezione Fortnum; *c*, Secchietta di bronzo per sacre aspersioni (?)

alla regina Teodelinda ai tempi di papa Gregorio Magno (2). A ciò si oppose il Garrucci, il quale provò il nessun fondamento di tale asserzione, mostrando che la regina Teodelinda ebbe direttamente dai luoghi santi le fiaschette monzesi; comunque esse stanno al di qua dal recinto che vado indagando, ed i motivi dei bassorilievi abbondanti di figure, medaglioni, croci, stelle, epigrafi onde sono ornate, non sono privi di importanza. Ritengo, dunque che l'antichità delle fiaschette sia meno alta di quella che vuolsi credere, e le fiaschette stiano più vicine al Mille che al VI secolo, epoca della regina Teodelinda. Se ne dò un saggio qui (fig. 118) si è perchè ora vo' essere apparentemente rispettoso di una tradizione destinata a cadere.

Nè le fiaschette sono tutte di piombo, parte sono di vetro; quelle di vetro sono lisce e sommano a ventisei, quelle di piombo istoriate come dissi e, alcune, difficilmente decifrabili quanto al soggetto, ammontano a diciasette, di cui una liscia e non istoriata. La forma tonda per le fiaschette di piombo, per quelle di vetro è quadra in talune; nel complesso trattasi di un curioso tributo all'arte industriale paleo-cristiana, e fa meraviglia che il Frisi ed il Garrucci non abbiano indicata la materia delle nostre fiaschette (fig. 118).

Si fecero di piombo anche le arche sepolcrali; se ne trovarono a Roma, a Modena, a Terni con simboli cristiani. A questo genere di monumenti, appartengono due rari modelli trovati in Saida di Fenicia. L' Asia ne dette al Museo Britannico e n' ebbe il Museo d'Angers, esumati da un antico cimitero gallo-

(1) Melani *Manuale di Pitt. ital.* II.ª ediz. tav. XX.
(2) Op. cit., vol. I, tav. IV, p. 25.

romano, quest' ultimi oggetto di controversia sopra la loro autenticità.

Tengo davanti la riproduzione delle arche fenicio-cristiane e, oltre a indicarne la antichità, non anticostantiniana come suppose il De Rossi ma remota, indico la leggiadria d'una fascia che gira torno torno alle due arche. Essa si compone di foglie e grappoli d'uva, alternati a vasi ansati con uccellini che vi si abbeverano, i vasi sono grandi e piccoli con o senza gli uccellini, alla fascia si unisce il monogramma ☧ e alcune rosette e porte arcuate contribuiscono all' abbellimento delle arche riprodotte nel *Bullettino d'Archeologia Cristiana* (1).

Argento e Oro.

I primi Cristiani non poterono competere coi Romani nel lusso dell'argento e dell'oro; si vide che i primi calici furono di legno. che le lucerne occhieggianti nei cimiteri raramente erano d'argento, e l' amore della fede allontanò gli antichi credenti dalla pompa mondana, che ammisero i successori per lo istinto che ha l'uomo di circondar la potenza colla ricchezza. Ciò vien detto parlandosi del culto il quale assorbì, nei tempi antichi, buona parte dell' operosità artistica in ogni ramo di produzione. Passati i primi tre o quattro secoli e venuta l'età del trionfo, tutto cambiò; allora nacque il desiderio di arricchire le chiese con oggetti d' argenteria e oreficeria, e le ricchezze di chi aveva abbracciato la fede novella, contribuirono alla fabbrificazione di una quantità d' oggetti preziosi, per gli altari e pel decoro dei grandi tesori ecclesiastici. In mancanza della grande quantità di arredi che si fabbricarono nei secoli dell' alto Medioevo, dispersi in massima parte, esiste un celebre documento studiato, pubblicato e discusso da vari dottamente, il *Liber Pontificalis* dal quale si deduce la brillante fioritura dell' oreficeria nell' età che studierò in questo e in quest'altro capitolo (1).

Fig. 117. — *Roma:* Medaglie di piombo dei primi sei o sette secoli cristiani, nel Museo Vaticano.

Gli antichi arredi vennero rubati, disfatti, adoperati, ridotti in moneta nell' occasione di pubbliche calamità; e le scorrerie dei Barbari furono fatali agli oggetti d'argento e d'oro: si ricordano le ru-

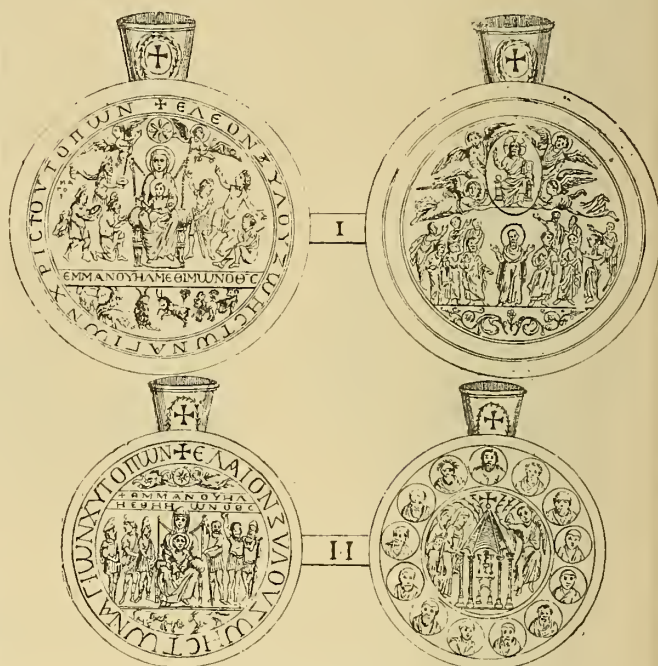



Fig. 118. *Monza:* Fiaschette di piombo nel tesoro del Duomo.

berie di Roma a tempo d'Alarico (410) e il saccheggio di Genserico (455) e del suo esercito. Nulla fu rispettato allora, nè proprietà pubbliche nè private; e gli argenti e ori delle chiese, furono presi di mira

(1) *Bull.* 1873, tav. IV e V.

(1) Sul *Liber Pontificalis* di Roma, attribuito falsamente ad Anastasio Bibliotecario, v. Grisar *Analecta Romana,* Roma 1899 vol. 1, pag. 1 e seg. Il G. dichiarò che l'autore o meglio gli autori, a parte alcuni passi, ne sono ignoti. Questo libro dà notizie sui papi, per i primi quattro secoli, in forma e maniera sempre eguale abbozzata, e fa la cronaca di tutti i sucessori di Pietro, della loro nascita e durata al governo, delle fabbricerie, donazioni alle chiese, tempo della sepoltura, vacanza della sede, ecc. La migliore edizione è quella del Duchesne (*Le Liber Pontificalis, Texte, Introduction et Commentaires*, Parigi, 1886) che il Grisar loda moltissimo pur discutendone i commenti. Egli ritiene che la prima parte del *Liber Pontificalis* sia separata e diversa dal resto, scritta sotto il successore del papa Felice IV, Bonifacio II (530-532) e la prima compilazione del Libro, appena, possa attribuirsi al di là del tempo di papa Ormisda (✝ 523); così il suo autore sarebbe stato un contemporaneo dei papi Anastasio II (496-498) e Simmaco (498-514). Secondo il Duchesne, le *Vitae* sarebbero arrivate in origine fino ad Ormisda (514-523) scritte sotto il suo pontificato d'un sol tratto, e solo in seguito, il medesimo autore od altri, le finì, facendovi l'appendice fino a Felice IV (526-530). Il G. inoltre soggiunge « si può dunque assegnare il primo gran nucleo del *Liber Pontificalis* sino a Felice IV, inclusive al tempo di Bonifacio II. In seguito s' ebbe la continuazione e la prima dopo Felice IV abbraccia i pontificati di Bonifacio II (530-532), Giovanni II (532-535) Agapito I (535-536) ed il principio di Silverio (536).

alla pari degli oggetti profani. Era papa, in questo tempo, S. Leone I detto il Grande (440 61) il quale, non essendo riuscito a salvare Roma dai predoni di Genserico dovè e potè, passato questo flagello, provveder di nuovo le chiese maggiori di oggetti in oro e argento.

Quanto ai gioielli personali, non vi è tanto da stare allegri; i cimiteri ne dettero una scarsa mèsse e le rapine e l'ingordigia si fecero la parte del leone. Il tesoro della figlia di Stilicone ammaestri (1).

Stilicone che Teoderico dette per tutore a suo figlio Onorio, cui fece tagliare il capo nel 408, aveva imposto a sua figlia Maria di sposare l'imperatore Onorio, ma le nozze non furono celebrate per la morte di Maria sotterrata nella chiesa di S. Petronilla presso S. Pietro, ove ricevette sepoltura anche Onorio. Nel 1544, in febbraio, durante i lavori che si facevano nella basilica, si scoprì la tomba della figlia di Stilicone, un grande sarcofago di granito rosso egizio, che per le dimensioni ricorda i celebri sarcofagi di S. Elena e di S. Costanza al Museo Vaticano. Il sepolcro conteneva parecchi oggetti di argento e oro i quali furono distrutti, eccettuata una bulla; il corpo della defunta era consumato, gli abiti, vestito e mantello, tessuti d'oro, forse ricamati con questo metallo, non si sognò neanche di conservarli, e se ne trasse profitto vendendone il metallo: 35 libbre dicono gli uni, 40 gli altri, 80 altri ancora forse esagerando. Secondo il Cancellieri la veste era tessuta d'oro, un tessuto simile circondava la testa della giovine Maria, un altro, simile, ne copriva il viso e il petto. Mai un così ricco corredo di oggetti preziosi, fu trovato in alcuna tomba cristiana dei cinque primi secoli (2).

Il Castellani parlando, in genere, dei gioielli paleo-cristiani, li giudicò simili a quelli del Basso Impero, e li paragonò alle cose più rozze prodotte dall'oreficeria (3). Sopra questi gioielli sono di solito rudamente incisi dei simboli cristiani, e forse gli anelli colle fibule, poche d'oro o argento, molte di rame o bronzo, servivano ai fedeli di riconoscimento nei giorni della persecuzione.

(1) Müntz *Le trèsor de la fille de Stilicon* in *Rèvue Archèol.* II serie vol. IV, pag. 45-46.

(2) Non sembra aver fondamento la notizia, spesso ripetuta, che Termanzia, sorella di Maria, sia stata collocata assieme a lei, cioè nell'urna istessa. Secondo il computo dell'Alfarano in una cassetta, presso il corpo della morta imperatrice, si sarebbero ritrovati centocinquanta e più anelli d'oro con pietre preziose, e buccole, crocette, collane, bottoni ed aghi discriminali in quantità con perle, smeraldi, zaffiri e altre gemme, tutti doni nuziali, pare, di Onorio, V. De Rossi, *La Bolla di Maria moglie di Onorio imperatore, che si conserva nel Museo Trivulzio*, Milano 1819. Questa bulla, unico oggetto superstite del tesoro va ornata di segni cristiani, come pare ne erano adorni gli altri oggetti del tesoro.

(3) *Dell'Oreficeria ital.*, p. 16.

Oreficeria (1).

Di vasi, coppe, vassoi d'argento o argento dorato, appartenenti all'epoca paleo-cristiana, non àvvi molto da parlare.

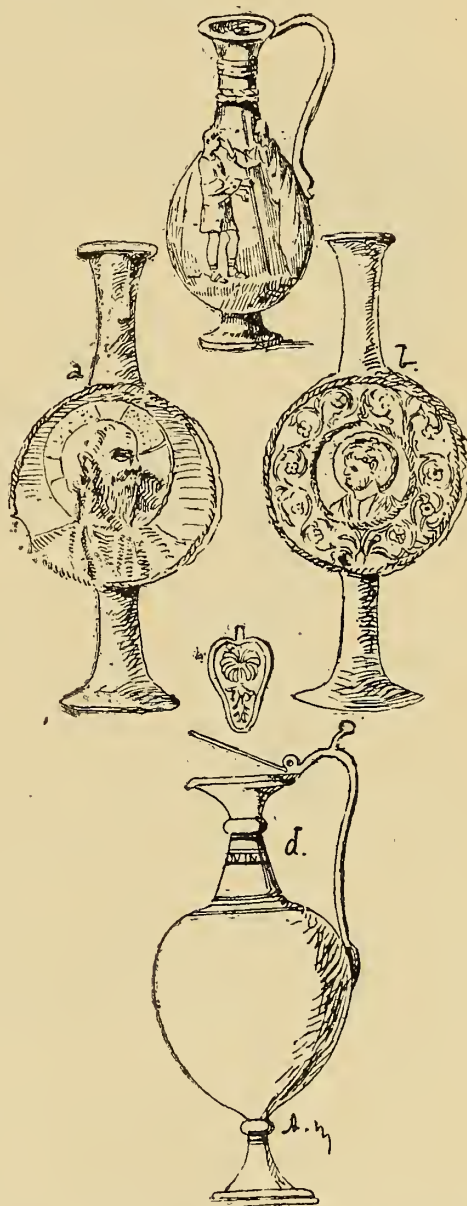



Fig. 119. — *Roma: a-b,* Amule d'argento nel Museo Cristiano del Vaticano; *c, ?*; *Parigi: d*, Boccale d'argento nel Gabinetto delle Medaglie.

La materia affine può stradare peraltro alla conoscenza di opere argentee, ed esser guida a conoscere

(1) Rossi *Suppellettili sacri d'argento ed oro appartenenti ai primissimi secoli della chiesa,* 2.ª ediz., Spoleto 1891, con molte tavole in folio.

fi uso e il modo dell' arte nelle argenterie. Citai le laschette di piombo, storiate con bassorilievi, che rovansi nel tesoro del Duomo di Monza e il loro nuovo ricordo non è ora disutile (1). A primo sguardo, disegnate senza la illusione del rilievo (fig. 118), si possono scambiare con medaglie, a parte il picciuolo in cima ornato da croce circondata da un sottil ramo di foglie, perciò la forma delle fiaschette monzesi non svolge nessun garbo, nessuna linea ricercata e piacevole. Eppure il soggetto invitava ad escir dal motivo ripetuto del circolo, adottato nelle attuali fiaschette dall'artista che pure intese ad inalzarsi sulle ali della ispirazione estetica, tanto è vero che egli non risparmiò imagini alle fiaschette; anzi volle che esse fossero quanto più possibile decorate o a così dire parlanti in effigie e scene sacre le quali, sotto il lato della composizione suscitano la lode.

Notevole il senso della simmetria in queste scene delle fiaschette di Monza, e la distribuzione leggiadra della più piccola, la seconda, la quale intorno alla rappresentazione centrale reca un giro di piccole medaglie a svolgere un tema assai caro agli artisti bizantini, come ne fanno fede infinità di monumenti eburnei, musivi, marmorei e simili.

Il tema volge dico a leggiadria, compone quasi una cornice nella cornice, vo' dire che è un gradito contorno pittorico entro al contorno estremo e quasi serve di passaggio fra la scena e la cornice.

Non insisto più oltre sulle fiaschette monzesi; voglio condurre subito il lettore su altro soggetto analogo, sulle fiaschette od amule (2) d' argento trovate sul Celio e depositate nel Museo Vaticano (figura 119 *a b*). In una di esse, da un lato, sta il busto di S. Pietro nell' altro quello di S. Paolo, entrambi col nimbo crucigero che non antecede il V secolo; la seconda fiaschetta si orna degli stessi busti ma col nimbo semplice, non crucigero. Io ne presi il disegno dal Kraus (3) e non sono coeve; una appartiene al V una al VI secolo.

Fra l'amula, sopra e sotto, sono disegnati due vasi pure argentei. L'uno (fig. 119 *e*) si attribuì al Museo di monsig. Leone Strozzi che ne possedeva solo il disegno; esso reca sul ventre due scene cristiane, la guarigione del cieco e la podestà di Cristo, conferita a Pietro, di governare la chiesa; (ambedue le imagini di Cristo mancano del nimbo). L' altro vaso elegantissimo (fig. 119 *d*), è un boccale d'argento appartenente al Gabinetto delle Medaglie a Parigi e porta l'acclamazione: QVVINTA VIVAS in ☧; il coperchio, unica parte del vaso che abbia un ornamento, va decorato da una palmetta. In questo vaso l' anello del piede è troppo stretto; perciò il boccale appare eccessivamente gracile; sarebbe parso meno se il ventre fosse stato più piccolo. Probabilmente trattasi d' un argento profano.

Ecco ora un calice d' argento (figura 120).

I primi Cristiani adottarono i calici di legno e di vetro; persino quando costumarono quelli d'argento o d'oro, ciò che avvenne limitatamente anche al tempo delle persecuzioni, essi ne ebbero di rame o stagno, intanto che i calici di vetro continuarono a usarsi nei conventi e nelle chiese povere.

I calici, in antico, furono di due specie: *ministeriales* e *offertorii majores* e *minores*; i calici *ministeriales* avevano una capacità considerevole, si dicevano maggiori o minori secondo la grandezza e non servivano, dice il Martigny, « che a distribuire il sangue del Salvatore ai fedeli » (1); i calici *offertorii* secondo il Du Cange, erano quelli che ricevevano dai diaconi il vino offerto dai fedeli. Il calice che ho disegnato appartiene alla prima specie: ritrovato nel 1875 contiene un'iscrizione oblatoria ai SS. Pietro e Paolo, era in una caverna delle Alpi presso Lamon, in valle Rodena, tra Castel Tesino e S. Donà, a destra del torrente che quivi divide il territorio italiano dal trentino, e fu acquistato dalla parrocchiale di Lamon, non Zamon, come stampò il De Rossi, ed ivi si conserva ancora. Esso fu esposto, l'ultima volta, all' Eucaristica d'Orvieto nel 1896, ove era dato, senza riserve, al secolo V, (2) benchè, dagli indizi dell' epigrafe, possa appartenere al VI secolo circa. La sua epigrafe dice: + DE DONIS DEI VRSVS DIACONVS SANCTO PETRO ET SANCTO PAVLO OPTVLIT, e la forma del vaso sobria, è allo stesso tempo grandiosa.

La formula dell'epigrafe conviene dunque al VI secolo circa — la formula *de donis Dei;* — chè le iscrizioni dei calici, fino dal secolo V, talvolta metriche, allusero al mistero eucaristico; ma di siffatti an-

---

(1) *Storia dell'a. crist.*, tav. 433-34 e 35 in cfr. colle pag. 42 e seg. in cfr. con *Mem. st. di Monza*, vol. I, tav. I e seg.

(2) Amula si chiamava anticamente un vaso nel quale si offriva il vino alla liturgia, e si dicevano *hama*, i vasi colla pancia tonda in forma di globo. I diaconi ricevevano il vino nelle *amulae* per versarlo nei calici i quali, come le *amulae*, erano d' oro, d'argento e ornati di gemme.

(3) *Real-Encyk.* voce: *Amulia* fig. 29-30.

(1) *Dictionn.* voce *Calice*, pag. 107.

(2) *Esp. euc. d'Orvieto*, p. 370.

tichi calici con epigrafi oblatorie o dommatiche, anteriori al secolo XI, ve ne sono pochissimi: — il più vetusto forse è questo di Lamon (1). Quanto alla sua forma va notato ancora la grande ampiezza (pesa 320 grammi), e il non essere ornato dalle anse che ebbero molti antichi calici, specialmente vitrei (2).

Non si meravigli il lettore a trovare accanto il calice di Lamon, dei cucchiai. I cucchiai servirono una volta, dicesi, alla messa per misurare l'acqua che il sacerdote metteva nel calice, uso mantenutosi nella messa celebrata pontificalmente, dal papa; di questi cucchiai se ne trovano ancora a Roma, e sono indicati dal De Rossi, dal Barbier de Montault (3) e dal Kraus (4).

Difficile distinguere i cucchiai d'uso sacro da quelli d'uso profano; io ne riunisco alcuni appartenenti ai primi secoli, esponendo le opinioni più autorevoli. I primi pubblicati (fig. 121) appartennero originariamente vuolsi ad una famiglia cristiana, poscia poterono essere donati alla chiesa e adoperati, sia ad uso di pellegrini ospitati per impulso di ecclesiastica carità, sia nel mistero dell'altare, come dissi, e ne insegna il Du Cange (5).

Il De Rossi, da cui tolgo il disegno dei cucchiai, attribuisce remissivamente al secolo V i cucchiai da me disegnati (6), ornati di parole e di nomi: in uno si legge la voce + QVADRAGESIMA, preceduta da una croce; in un altro + ALEXANDER; in un altro un monogramma; nel terzo si trovano delle cifre ordinali: così nel primo cucchiaio si legge II, nel secondo III (il terzo non l'ho riprodotto): ciò mostra la condizione di questi pezzi, la cui comune origine viene dimostrata dalla forma identica. Quanto alla voce *Quadragesima*, essa è un nome come *Alexander*; se ne ha la prova in esempi trovati su inscrizioni in cui figura il nome suddetto. Perciò questi cucchiai trovati a Porto nel 1868, in origine furono adoperati, sembra, singolarmente dalle persone indicate col nome che vi si legge e l'uso di segnare questi oggetti, col nome o il monogramma riceve la sua conferma da scrittori ecclesiastici.

A questo stesso genere appartiene il cucchiaio che pubblico (fig. 122 *a*). argenteo come quello di Porto, che reca la mano celeste graffita e l'altro *b*, frammento di cucchiaio con una scena sacra, il sacrificio di Abramo. Esso appartiene ad una serie famosa di cucchiai argentei, scoperti molti anni sono a S. Canziano, territorio di Monsaleone presso Aquileia.

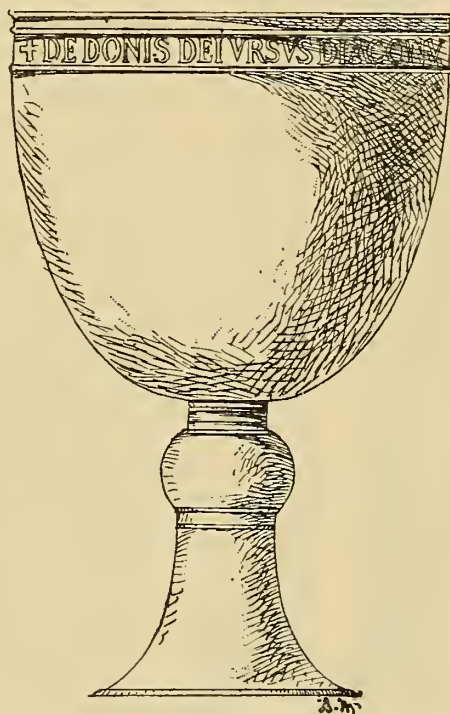



Fig. 120. — *Lamon* (Prov. di Belluno): Calice d'argento dedicato ai SS. Pietro e Paolo nella chiesa parrocchiale.

In due di questi cucchiai si legge l'epigrafe, onoraria piuttosto che personale, EVSEBIORVM DIGNITAS; il soggetto è Eusebio, il console Eusebio secondo il Garrucci, console dell'Emilia, indi vicario d'Italia nel 399 (1). Riporto il frammento (*c*) di un coltello con graffiti; ed ai cucchiai paleo-cristiani, unisco la menzione d'un cucchiaio d'argento dorato nel Museo imperiale di Vienna, con alcune iniziali incise: A. L. S, E. lette ASELLA e il frammento trovato in Inghilterra coll'epigrafe . . . NE VIVAS nella quale, come fu giustamente avvertito, non si deve leggere *be*NE VIVAS, ma deve supplirsi un nome proprio al vocativo (a cagion d'esempio *Marcia*NE *ire*NE e simili), nome delle persone

(1) De Rossi, *Bull.* 1878, p. 161 in cfr. colla tav. XII. V. anche Dought *De Calicibus eucharisticis.*

(2) Su questo proposito v. Reusens *Elem. d'arch. chrét.*, vol. I, p. 217 e Martigny articolo *Calice.*

(3) *Le Vatican*, p, 200.

(4) *Real-Encyk*, cit.

(5) *Gloss.*, voce *cochlear*. Osserva il Martigny che da tempi lontanissimi, i Greci si servivano di un piccolo cucchiaio d'oro o d'argento per somministrare la comunione, e ne dà un modello. Questo medesimo uso fu adottato dai Copti, dagli Etiopi, dai Siriani, ma l'uso del cucchiaio per la comunione non esistè mai nelle chiese d'Occidente. *Dictionn*, voce *Cuiller*, p. 233-34.

(6) *Bull.*, 1868, p. 83.

(1) *St. dell'a. crist.*, vol. VI, tav. 462, in cfr. colla pag. 90-91.

cui fu donato l'oggetto colla fausta acclamazione VIVAS.

L'uso di incidere i nomi sulle posate prevalse, sembra, nelle famiglie cristiane del secolo IV e V e si congiunge a quello di segnare su ogni specie di utensili domestici simboli o segni sacri.

Fig. 121. — *Porto:* Cucchiai d'argento ornati di nomi cristiani.

Perchè i nostri cucchiai hanno il manico tanto lungo? Si suppose che esso facesse l'ufficio della forchetta la quale, a quanto si sa, viene parecchi secoli dopo all'epoca in cui furono introdotti i cucchiai, i quali precedettero anche l'uso dei coltelli da mensa che Roma ebbe tardi dalla Bitinia (1). Tale supposizione, sarebbe ragionevole se i cucchiai finissero a punta, ma la punta non hanno; può darsi che i modelli di Porto siano logorati all'estremità, tuttavia quest' osservazione, ammissibile, non sta per l'altro cucchiaio, ornatissimo, il quale potrebbe aver servito al mistero dell'altare, nel qual caso la supposizione potrebbe accettarsi.

Nei cimiteri di Roma furono trovati dei coltelli, quali col manico d'avorio quali col manico metallico, alcuni d'aspetto comune altri originali. Il Boldetti, nel cimitero di Priscilla, ne vide e ne pubblicò uno col manico a foggia di legno nodoso, uno colla testa di cigno e nel cimitero di Callisto ne vide e ne pubblicò uno col manico in cima, ornato dalla mano destra e uno a foggia di busto muliebre (1).

Parlando di lucerne, avvertii che se ne fecero d'argento ornate come quelle di bronzo o terracotta, e negli atti proconsolari dei Martiri d'Affrica, riportati da Surio nel tomo IV, si legge che furono consegnate a Diocleziano, *lucernae argentae septem, aenae undecim cum suiss catenis*; ciò a confermare la esistenza delle lucerne argentee, qui ove non ne ho disegnata alcuna. Disegnai invece una lampada d'argento preziosa storicamente, tutta lavorata a traforo, scoperta a Roma nel 1632 nel giardino annesso al convento di S. Martino. Essa fu un donario votivo; da primo fu creduta la corona, *regnum*, di S. Silvestro, ma il Pouyard, citato dal Seroux d'Agincourt, dimostrò che è una lampada, una *canistra argentea*, di cui si fa menzione nel *Liber Pontificalis*; essendo un esemplare unico di questo genere d'oggetti (fig. 123).

Il Pouyard, stimò la lampada di Roma lavorata come uno scrigno d'una sposa cristiana, *Proiecta Secundi*, vissuta alla fine del secolo IV o al principio del V; ciò contribuirebbe a snebbiare la questione di data del cimelio; ed io rilevo l'analogia fra i trafori della lampada e quelli di tante transenne basilicali. Non potendone dare tutti i motivi, oltre quelli del modello d'assieme, n'ho dato un secondo a mostrarne un po' la varietà. La lampada conteneva un recipiente vitreo e l'inscrizione dice: ☧ SANCTO SYLVESTRIO ANCILLA SVA VOTVM SOLVIT.

A proposito di donari votivi.

Nel *Liber Pontificalis* frequentemente sono menzionate le voci *arcus* ed *arcora* relative ad oggetti d'argento o oro, donati dai pontefici alle basiliche, alle chiese, agli oratori. Il Du Cange, nelle aggiunte del Glossario, alla voce *arcus* equiparò cotesti *arcus,* alle *coronae quae altaribus offeri solent*, ed il De Rossi commentò non essere, cotesti metallici *arcus* ed *arcora*, oggetti pensili come le *coronae*, ma coperture preziose relative ai cibori arcuati degli altari, dell'*arcuata fenestella confessionis* sotto l'altare o degli archi laterali dei portici, ossia delle navi nelle basiliche. Perciò in altri passi del

(1) Non è male ricordare che lo Smith in *Assyrian Discoveries* p. 147. pubblicò una forchetta e un cucchiaio di bronzo l'una e l'altro finamente cesellati, venuti dagli scavi di Cujungik in Occidente. Le forchette in Francia si trovano indicate la prima volta nell'inventario dell'argenteria di Carlo V correndo il 1379 (*Le Monit. de l'Archéol.* 1868, II s., vol. II, p. 216.

(1) Op. cit. p. 509 e 512.

Liber Pontificalis, gli archi d'argento sono espressamente attribuiti al ciborio e nella vita di papa Ilario (461-68) si parla di un arco aureo *supra confessionem* in *oratorio S. Crucis* (1).

L'arte naturalmente aggraziò con sculture e ceselli queste opere, le quali si prestavano ad essere abbellite con decorazioni figurative e ornamentali.

Un soggetto molto interessante dell'oreficeria paleo-cristiana concerne le cassette o capselle reliquiarie o reliquiari; io mi procurai il disegno di due fra le più ragguardevoli, una del Museo Cristiano al Vaticano (fig. 124), una della basilica di S. Nazzaro maggiore a Milano (fig. 125).

La capsella argentea di Roma, affricana, fu offerta dal cardinale Lavigerie, arcivescovo di Cartagine a Leone XIII, in occasione del suo giubileo. Adorna di immagini e simboli dell'antica iconografia cristiana, eseguiti a sbalzo e cesello nei primi decenni del V secolo, fu studiata amorosamente e eruditamente dal De Rossi, in speciale monografia, con tavole concernenti le decorazioni architettoniche della basilica di Henchir-Zirara nella Numidia sotto un cui altare, quella capsella o reliquiario, fu trovato all'antico suo posto (2). Tutte le particolarità del prezioso cimelio si trovano narrate nella predetta monografia, la quale venne in parte riassunta dal *Bullettino d'Archeologia Cristiana* (3) con la riproduzione completa del monumento. Ivi si vede che nel corpo sono rappresentati i due soggetti comuni alla pittura musiva, voglio dire alla pittura che orna le absidi delle basiliche cristiane: le pecore, che si muovono verso l'agnello divino, dietro al cui dorso si erge una croce e la mistica rupe col *signum Christi* nella foggia decussata, da cui scaturiscono i quattro fiumi simbolici ai quali si dissetano un cervo e una cerva.

L' affricanismo di tale oggetto, va anche provato dal coperchio ornato di un martire sotto al quale scaturiscono i quattro fiumi del paradiso e a' cui lati due candelieri, con piede triuncinato, sostengono delle torcie, In questa immagine soprattutto, e nei particolari dei candelieri, si vide l'origine di tale cimelio, perchè l'uso di rappresentare santi e defunti fedeli, tra i candelieri ed i ceri, è affricano. Qualche esempio che se ne ha altrove, nei dipinti cimiteriali di Napoli, altro non è, osserva il De Rossi, che un ricordo: la venuta degli esuli affricani ai lidi della Campania nel secolo V; perciò tutta la scena della capsella, l'effigie del coperchio compresa, sarebbe la descrizione compendiata di qualche istoria iconografica di musaici o dipinti delle basiliche d'Affrica. Quanto alla tecnica, avuto riguardo all' epoca, la capsula del Vaticano, è un lavoro considerevole, più fine delle due amule che dètti e di due capselle argentee trovate in Grado, attribuite alla seconda metà del V secolo, una alla seconda del VI, l'altra posteriore al V (1). Ciò contribuì a conferire, alla capsella affricana, un pregio eccezionale il quale, sulla scorta dell' eccellente riproduzione che ho davanti, io sono lungi dallo smentire. Collo sguardo sull'immagine del martire, che è la parte più importante del cimelio, ne osservo la costruzione regolare e solida dovuta alle buone proporzioni, e l'azione naturale, mossa da un andar di pieghe largo benchè convenzionale.

Fig. 122. — *Parma*: *a*, Cucchiaio d'argento nel Museo; *S. Canziano presso Aquileia*; *b* e *c*, Cucchiaio d' argento e frammenti di coltelli.

Citai per incidenza due capselle di Grado; esse si riferiscono ad una scoperta avvenuta nel 1871 sotto l'altare maggiore della basilica gradense; una delle capselle ha la forma circolare, l'altra ellittica, i loro ornamenti però si equivalgono e sono semplici: una fascia con nomi di santi e oblatori si svolge alla estremità superiore e inferiore, associandosi ad un tondino lineato a fogliette parallele; nel corpo alcuni tondi con entro il busto clipeato d'immagine femminile o maschile, nobilitano l' oggetto.

La capsella di Milano, appartenente alla vetusta basilica di S. Nazzaro, venne in luce nel 1894 e va ornata di figure assai rilevate che ne cuoprono ogni lato, primeggiate dal gruppo della Vergine seduta col bambino sulle ginocchia; l'azione delle figure è viva, slanciate ne sono le proporzioni, e le espressioni sono variate con begli effetti di piani; un complesso

(1) De Rossi, *Bull.* 1877, p. 100.

(2) De Rossi, *La capsella argentea affricana offerta al sommo pontefice Leone XIII, dall'em. cardinale Lavigerie, arcivescovo di Cartagine* Roma, 1889.

(3) A. 1887, pubblicato nel 1889, p. 118 e seg., in cfr. colle tav. VIII-IX.

(1) *Bull.* 1872, tav. X-XI.

pregevolissimo. Ne va dato lode perciò all'anonimo autore e all'epoca della capsella, che ha lo stile delle sculture del IV secolo, stile ellenico orientale secondo uno scrittore forestiero, il primo ad illustrare questo cimelio la cui opinione non ammetto; — il lavoro è italiano (1).

Un altra capsella argentea di qualche importanza venne trovata, in questi ultimi anni, nel castello di Brivio in Brianza e messa in vista all'Esposizione d'Arte sacra di Torino nel 1898. Materiata nell'argento, appartiene al Gilbert di Milano e fu esposta erroneamente come opera dell'XI secolo, mentre

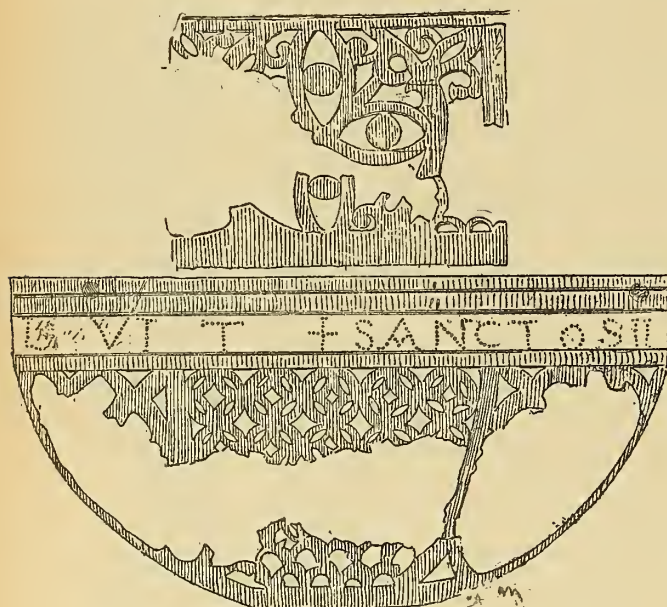



Fig. 123. — *Roma:* Lampada d'argento in forma di canestro.

appartiene al V o al VI secolo, come lo attestano anche i soggetti che la ornano. Sul coperchio si svolge la Risurrezione di Lazzaro, in un punto della capsella, che ha forma elissoidale, veggonsi i Magi, con berretto frigio in testa, i quali offrono doni al bambino che la Madonna seduta solleva per avvicinare a costoro, e in un altro punto veggonsi i tre fratelli ebrei nella fornace (2).

Nè parlo dei pèttini fregiati d'oro e tempestati da vetri o gemme, pèttini d'uso profano e sacro di cui discorro nel luogo degli avori (fig. 126 *b*); conviene piuttosto fermarsi su un celebre tesoro, stato studiato da molti, che io dovrò soltanto indicare: il tesoro attribuito al goto Atanarico (metà del IV secolo) da questo stato nascosto, vuolsi, per isfuggire il nemico a Petrossa e raccolto dal Museo di Bucarest (1). Esso ha carattere sacro e contiene fibule, anelli, vasi, coppe di cristallo, collane con vetri incastonati, pàtere con figure sbalzate e altri oggetti in cui la ricerca estetica è evidente, per esempio, in alcune coppe snelle e gentili colle anse a guisa di pantera, le quali si allontanano dal vaso più di quanto occorre, ad ottenere una linea d'arte bella e caratteristica. Io che pubblico due fibule del tesoro, (fig. 127) rilevo, collo sguardo su di esse, la loro pompa policroma che si diffonde in varia misura su altri oggetti del tesoro, i quali ricevettero le incassature vitree per esser più belli e vistosi; nè parlo di una pàtera, uno degli oggetti più ragguardevoli di Petrossa, popolata da figure sbalzate il cui significato volge al dubbio; non parlo di ciò, poichè vo' subito concludere che il tesoro onde imperfettamente mi sono occupato, riveste dei caratteri bizantini che non possono sfuggire alla persona intelligente.

Gli antichi uomini d'arme, anche nelle lotte incessanti riconoscevano il fàscino dell'arte e amavano il corredo della bellezza, tanto vero si scoprirono delle armi singolarmente lavorate di cui si può parlare qui, tra le opere di oreficeria. Una delle più belle è la spada ricamata, la celebre spada di Childerico, prezioso cimelio di cui il Louvre può vantarsi a diritto.

La spada di Childerico († 481), re dei Franchi, fu trovata nella tomba di questo re assieme ad un certo numero di gioielli illustrati dal Cochet (2) e dal Labarte (3). Essa somiglia molto quella di Valentiniano (?) nel famoso dittico del tesoro di Monza, opera della prima metà del V secolo. La differenza consiste nel pomo di cui va ornata la spada del personaggio nel dittico di Monza, che non esiste nella spada di Childerico, ma in origine vi esisteva e consiste in una ricchezza maggiore della spada del re franco. Chè questa spada sale a molta opulenza decorativa; la guardia e l'ornato del fodero, che nel mio

(1) Graeven, *Ein altchristlicher Silberkasten* in *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1889 p. 1 e seg. illustrato, con varie fotoincisioni.

(2) All'Eucaristica di Orvieto nel 1896 venne esposto, dal Duomo di Osimo, un reliquiario argenteo, il reliquiario di S. Leopardo vescovo, lavoro a sbalzo dato a artefice greco ed al IV secolo, ma rozzo che dichiarerei dell'VIII o del IX secolo, in origine forse destinato a cuoprire la legatura d'un evangeliario.

(1) Mi limito a indicare il lavoro più recente sul tesoro di Petrossa, quello dell'Odobesco: *Le trésor de Petrossa*, Parigi 1900, essendo il più concludente.

(2) *Le tombeau de Childeric*, Parigi 1859.

(3) *Histoire des Arts Industriels*, vol. I, pag. 252. Il L. dà una tavola in cromo della spada e alcuni gioielli (tav. XXVI).

disegno è bianco, si compone di un reticolato d'oro, il quale produce una serie di formelle coperte da vetri rossi; il motivo si ripete nei due anelli, medio ed estremo, del fodero di forma ovale e di color violaceo bruno, che si contrappone alla vivacità dell'oro e del rosso. Non entro in minuti particolari; coloro che volessero informarsi meglio di questa spada, sanno che autori interrogare. Secondo il Labarte la spada di

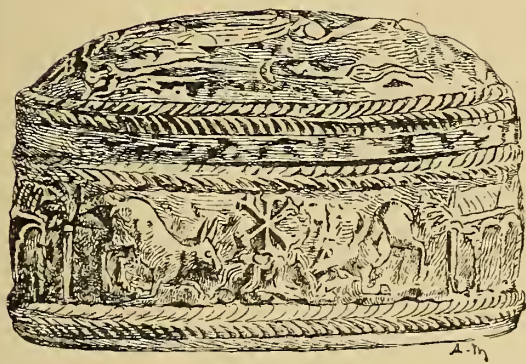



Fig. 124. — Capsella d'argento affricana, nel Museo Cristiano del Vaticano.

Childerico appartiene all'arte orientale e la sua opinione vien corroborata da ciò, che nella stessa tomba furono scoperte parecchie monete d'oro, coll'effigie di imperatori d'Oriente contemporanei a Childerico, così molto probabilmente la spada fu fabbricata a Costantinopoli; e quasi temendo che sia dichiarata un'opera italiana, il Labarte soggiunge non esser possibile che nel V secolo l'Italia potesse produrre delle opere come questa. Cotal giudizio pecca d'esagerazione; che l'Oriente andasse diventando in quest'epoca il maestro dell'Occidente si sa, ma non si può escludere che l'Italia del V secolo, avesse smarrito ogni attitudine a lavorare i metalli e ad incastonar gemme e vetri. Questo secolo corrisponde all'epoca di Leone I detto il Grande (440-61) ed al saccheggio tristamente famoso del vandalo Genserico. In quest'epoca, come ebbi occasione d' osservare, le chiese maggiori di Roma, furono riornate d'oggetti d'oro e argento; dovrebbesi quindi ritenere che tuttociò fosse venuto dall'Oriente, per essersi perduta in Italia ogni nozione di genialità e bellezza. Se mancassero altri documenti contro questa nera supposizione, esisterebbe il trattato che fece Teodato (+ 536) nipote di Teoderico e dal 534 re degli Ostrogoti, con Pietro ambasciatore di Giustiniano, nel quale si constata che, dopo la morte del fondatore del regno d'Italia (493), le arti e l' oreficeria continuarono a fiorire e si legge che il re degli Ostrogoti s'obbligava a mandare ogni anno, all'imperatore d'Oriente, una corona d'oro (1).

Tornando alla spada di Childerico, per quanto ne sia stato parlato da molti, essa cogli oggetti trovati insieme, forma ancora un bell'argomento di studio. Notava il Reinach, le cui parole furono riferite dal Molinier, che la critica sugli oggetti trovati nella tomba di Childerico, bisogna rinnovarla, soggiungendo persino che la spada venne rimontata male (2).

Gioielleria e Glittica.

Gli studi sui cimiteri cristiani hanno dimostrato che si misero de' gioielli ai defunti di rara distinzione, i quali si vestirono talora con abiti aurati. Vuolsi che quest'uso racchiudesse un significato simbolico; però parlandosi di simbolismo, bisogna evitare le esagerazioni; comunque si dice: le vergini e le matrone, erano considerate le spose di Cristo in cielo era quindi naturale che se ne ornassero i loro resti con oggetti che potessero simboleggiare le loro virtù; ciò corrisponderebbe alla visione dell' Apocalisse: *vidi sanctam civitatem Jerusalem novam descendentem de coelo a Deo paratam sicut sponsam ornatam viro suo* ».

I primi Cristiani, in vita, fecero dunque uso di tutti gli oggetti d'oro che piacquero ai Romani, tranne le buccole poichè giudicavano avanzo di barbarie pagana, il bucar le orecchie alle fanciulle; però anche questo principio ebbe le sue eccezioni. La preferenza toccò agli anelli; e i primi Cristiani n'eb-

(1) Procopius, *De bello gothico*, lib. I, cap. VI, Bonnae, v. II, p. 29.
(2) *Hist. gen. des Arts ind.*, vol. IV, n. 2.

bero di ferro, bronzo, argento, oro, avorio, vetro e poi si volse alle fibule, alle croci pettorali, o piccole teche o stauroteche. Di anelli paleo-cristiani n'esiste così un flagello (1); chè persino i Cristiani dei tempi apostolici usarono ornarsene; — erano anelli con o senza ornamento di pietre preziose. Nei cimiteri di Roma se ne ritrovò un'infinità, e si abusò di siffatto ornamento; gli scritti dei Padri della

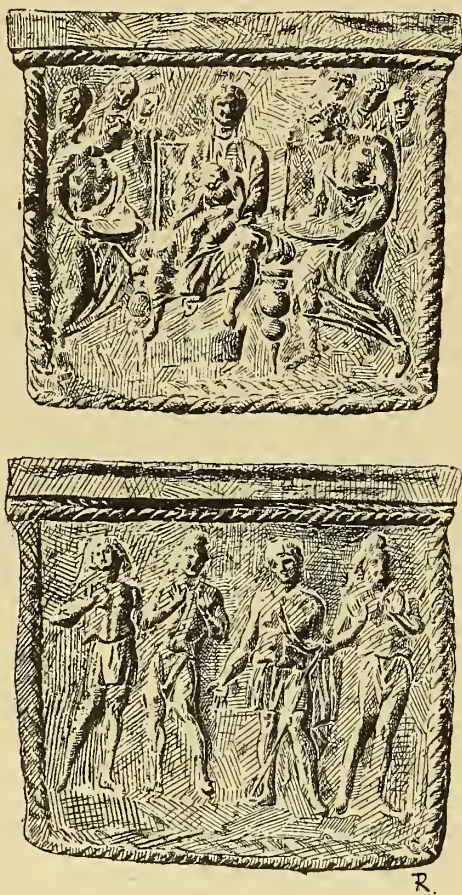



Fig. 125. — *Milano:* Capsella d'argento (due lati) nella basilica di S. Nazzaro Maggiore.

Chiesa sono espliciti al riguardo: Tertulliano, in particolare, adopera delle espressioni severe contro la prodigalità degli anelli.

Nota il Martigny che probabilmente gli anelli portati dai primi fedeli, furono fabbricati da artisti cristiani perchè la professione dell'orefice non era interdetta ai fedeli (2); e sembra indubitato che gli anelli, nella forma di semplici circoli d'avorio, senza

(1) Licetus, *De annulis verum*, Udine 645. — Cancellieri, *Notizie sopra l'origine e l'uso dell' anello pescatorio e degli altri anelli ecclesiastici*, Roma 1823. — C. Drury Fortnum, *On finger, rings of the early christian period.*

(2) *Dictionn.* voce: *Professions des premiers chrètiens* p. 679 e seg.

ornamenti siano stati i più comuni e abbiano ricevuto un significato funerario. Lo stesso autore propone la seguente classificazione (1).

Anelli semplici di ferro o bronzo senza castone nè impronta, chiamati *ansulae* da certi autori.

Anelli ornati di simboli cristiani (è la classe più, ricca) una colomba o un pesce, soprattutto il pesce, un delfino, la nave della chiesa, l'àncora, le sigle *A* e ω, o il monogramma di Cristo A ☧ ω.

Anelli con rappresentazioni figurative, pietre anulari, in cui sta effigiato esclusivamente il ritratto di Cristo o un episodio della sua vita, la natività ad es.

Anelli con rappresentazioni figurative più estese, cioè con immagini di santi ed espressioni acclamatorie, di cui la più frequente è il VIVAS IN DEO, la meno questa stessa accompagnata dal nome di una persona, DEVSDEDIT VIVAS IN DEO « Diodonata vivi in Dio ! ».

Anelli con sigilli, che l'antichità chiamò *signatarii*, col nome del proprietario sulla lastrina metallica, la quale talora imita la pianta d'un piede, come viene indicato dal mio modello (fig. 128 *b b'*) (2).

Anelli di carattere bizzarro come quelli *ad claves* riuniti ad una chiave, usati dai Romani (fig. 74 *b*).

Nella mia raccolta cercai di mettere i modelli corrispondenti ai tipi capitali.

Fra le ruine dell'antica città di Tuscolo e dei suoi edifici romani, nel 1857, fu tratto un anello d'oro (fig. 129) ornato d'un lapislazuli, coll'incisione ragionevolmente eseguita d'un albero di palma e l'àncora crociforme, segni solenni del più vetusto sistema simbolico cristiano, ed unione rarissima; vo' dire che l'anello di Tuscolo, ha un pregio particolare riunendo il simbolo della palma e dell'àncora, il cui significato, sdoppiando i segni, rappresenta la vita eterna e la risurrezione conseguita con cristiana speranza, al termine felice della vita terrena. Onde si avrebbe qui effigiata, in sostanza, una di quelle formole solenni, comuni nei cimiteri cristiani, la formula *spes in Deo*, *spes in Christo*.

Nè si taccia che il pregio dell' anello deriva sì dall'unione de' simboli suddetti, sì dalla presenza dell'àncora, segno simbolico vetusto, tanto vetusto che nel III secolo cominciavasi ad abbandonare. Sarà dunque di questo secolo o anteriore al III, l'anello

(1) Op. cit. voce *Anneaux*, p. 47.

(2) L'anello sigillo pedeforme, anello di bronzo con le colombe volgentisi al monogramma di Cristo, fu scoperto nel territorio di Fano ed appartiene al Museo Vaticano.

di Tuscolo e se ciò sta, si possiede qui un cimelio straordinario.

Anche il secondo anello (*b*) s'impone per la singolarità dei simboli; il pesce cristiano che designa personalmente Gesù Cristo figliuolo di Dio Salvatore, ma soprattutto le lettere X Θ Y C, distribuite in due gruppi binari ai due lati, mancanti dell'iniziale *I*.

Questa mancanza conferisce rarità all'anello; perocchè se si fosse voluto per amor di simmetria, sopprimere una lettera, si poteva cancellare l'ultima anzichè la prima, l'ultima non essendo indispensabile; così colla soppressione della *I* l'anello d'oro si presenta come un arcano, tale giudicato anche per la bella forma delle lettere piuttosto del III che del IV secolo: esso appartiene alla collezione Stroganoff a Roma.

Al *c* àvvi un anello sigillare trovato a Saint-Chamont (Corrèze), il quale appartenne a un Donoberto, il cui castone d'oro contiene una corniola coll'effigie di una fortuna; sull'orlo metallico, che forma la cornice della gemma, si legge: ✛ DONOBERTVS FEET MDIMT (*Donobertus fecit medicamentum*) (1). Lo misi fra gli anelli anteriori al VI secolo, ma non ha aspetto così vetusto, forse è un po' posteriore al VI; ho lo stesso dubbio su l'altro anello (*d*). Ci rimette in carreggiata la gemma *e* la quale contiene dei segni strani e la sinistra figura di un rettile.

Raccontasi che un medico del IV secolo, Marcello parlando di gemme con figure e segni cabalistici, consigliava d'incidere il segno N N N il quale vedesi nel mio disegno; chè la gemma, con questo segno, portata al collo d'un malato, era la guarigione (2). Bisogna leggere le virtù magiche delle pietre, la loro potenza profilatica, la loro influenza dovuta alle iscrizioni cabalistiche: le tradizioni popolari ne sono piene. Misteri!

Misteri, sovente, quando si spingono le indagini nell'oscurità cristiana.

Un anello d'oro del barone Pichon, che l'acquistò dal Castellani, reca sul taglio del castone rettangolare, le parole MICAEL MECV. M. Deloche che fece la descrizione dell'anello e lo dette inciso (3) credè che Michele fosse il nome del fidanzato il quale avrebbe offerto questo gioiello, a una fanciulla col solito augurio VIVAS IN DEO. Ma come il D. giustifichi ciò, ignoro; credo che il Barbier de Montault non abbia torto a ritenere che le parole predette si debbano tradurre *Michele sia con me*, in segno di protezione speciale, quasi augurio personale, della fanciulla che porta l'anello; l'augurio che Michele, suo sposo, non si allontani mai da lei (2). Ad ogni modo qui abbiamo l'esempio di un'acclamazione non

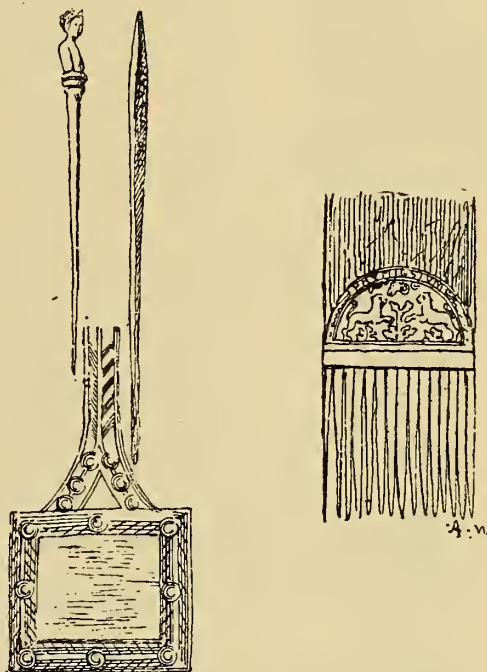



Fig. 126. — *Roma: a*, Spilloni e specchio trovati nei cimiteri; *Sens: b*, Pettine d'osso con gemme, nel tesoro del Duomo.

usuale, ma il vero significato di quel MICAEL MECV resterà un mistero.

Nel secondo gruppo d'anelli (fig. 130) i primi due sono col delfino ossia la seconda figura è una gemma, la prima un anello che fece consumare parecchio inchiostro. Fu trovato, pressochè trent'anni sono, ad Angoulème nella tomba del vescovo di quella sede Ademaro (1076-1101), in questo luogo coll'anello si trovò il bastone pastorale, che mise un po' di confusione nella scoperta. L'anello col delfino avvolto al tridente, parrebbe appartenere all'epoca paleo-cristiana, ed è curioso il pesciolino accanto al gruppo principale inciso nella gemma. Chi studiò questo sog-

(1) Deloche in *Revue Archéol.* nuova serie, vol. XL, 1880, p. 19-20 e Lecoy de la Marche, *les Sceaux*, p. 18.

(2) Babelon, *La Gravure en pierres fines*, p. 222, Questi tre ultimi disegni li presi da tal volume; l'A. non dice ove gli originali si trovano.

(3) *Révue Arch.*, III serie, v. IX, p. 51-52.

(1) *Le Vatican*, II, p. 358.

(2) *Bull.* 187, p. 49 e seg.

getto dichiarò che la soluzione presenta molte difficoltà e, ch' io sappia, resta tutt'ora un desiderio.

I Greci ed i Romani adottarono il delfino nella decorazione per la qualità attribuitagli d'amico della musica e degli uomini. Discutendosi tale questione, in proposito del cimelio di Angoulème, venne osservato che l' àncora entrò nel simbolismo cristiano, indipendentemente dalla classica composizione sua col delfino (3).

Un anello colla sola àncora, ossia coll'àncora senza delfino (*c*) è disegnato presso l'anello di Angoulème.

Trovato a Roma, venne pubblicato dal Boldetti e dal Garrucci, un anello, un onice, col solo delfino notante, scoperto in Sicilia, parte dello stesso gruppo di disegni (*b*); in esso si legge VIVAS NOCTOHAMVS augurio comunissimo agli utensili cristiani benchè usato anche nei pagani; la qual cosa rende vieppiù scabrosa la via a giudicare le autenticità cristiane di certe gemme con simboli, i quali sembrano appartenere all' arcana simbologia sacra. La nostra gemma appartiene al III o IV secolo.

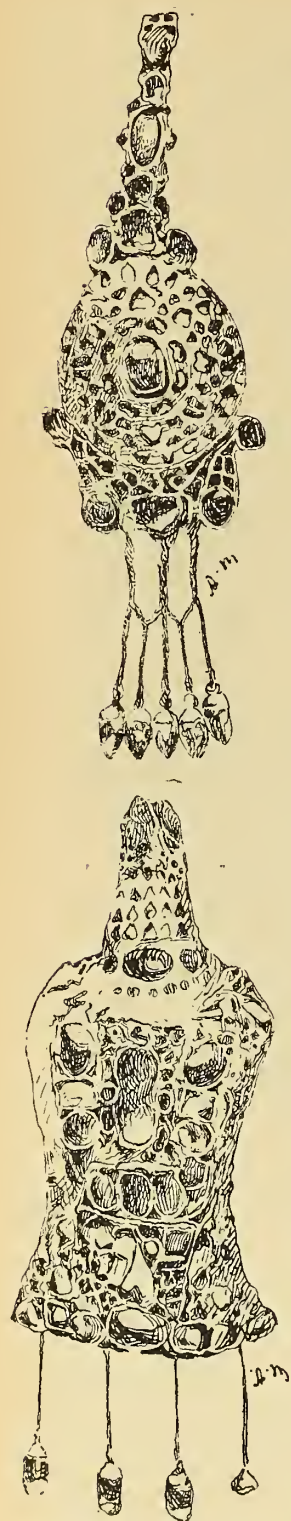
Fig. 127 — *Bucarest:* Fibule, tesoro di Petrossa, nel Museo Nazionale.

Fra gli anelli di questo gruppo, curioso quello col castone allungato rinvenuto presso Viterbo, appartenente alla dactiloteca del sig. Fortnum di Londra. Sino al 1870 fu uno dei rarissimi monumenti dei primi secoli cristiani trovati nel viterbese; desta ammirazione la scena del sacrificio d'Abramo, incisa sulla piccola superficie di un centimetro quadrato, composta da varie figure, su un fondo di alberi; essa onora i glittici antichi. L'anello è di bronzo perciò dovrebbe stare coi bronzi.

Dissi che i primi Cristiani costumarono le fibule come i Romani, e si capisce. Oggetti d'uso, le famiglie facoltose se ne ornarono; però nei cimiteri cristiani se ne scuoprirono poche, e furono d'oro, d'argento o più frequentemente di rame o di bronzo. Il saggio che ne dò, benchè povera cosa dal lato dell'arte, è raro (fig. 128 *a*, *a'*), segnatamente poichè fatto per uso di un Goto; è una fibula di argento trovata a Castel d' Ario, provincia di Mantova, col nome del possessore QVIDDILA, lo stesso che Ciddila, nome gotico, secondo un giudizio autorevole, come tanti simili finiti in ila, non rari in Italia, dopo l'invasione degli Ostrogoti alla fine del secolo V. Segue l'acclamazione: VIVAS IN DEO.

Il Museo Cristiano del Vaticano possiede varie fibule, ma bisogna ripetere che questi oggetti, facili a rubarsi, furono distrutti in grandissima copia; per questo, se ne trovarono in misura minore di quella che non si usassero (1).

Indicata una collana d'oro nel detto Museo, col motto SERVVS DEI FVGITIVVS, trovata in un cimitero di Roma, parlo delle croci pettorali, delle piccole teche, destinate all'ufficio di collane propriamente dette, oggetto di ornamento e vanità.

L'origine delle croci pettorali è antichissima. Lo Scandella, che trattò quest'argomento (2), dimostrò che poco dopo rinvenuta in Gerusalemme la vera croce, le reliquie di essa furono sparse in minutissimi pezzi; queste reliquie solevano esser custodite in teche d'oro, e S. Gregorio il Grande (590-604) sarebbe stato il primo a far menzione della forma di croce data a coteste teche, onde si ebbe esempio in alcune ritrovate nei sepolcri della basilica Vaticana. Queste teche vaticane, eccetto una sola, erano quadrate e ornate in un lato, dal monogramma A ☧ ω, nell' altro, dall' immagine d' una colomba, del IV secolo. Non sembra peraltro cosa certa, che le croci pettorali sieno venute in uso avanti la fine del IV secolo, e pare che le croci da collo, comparissero a Roma i primi anni circa del secolo V. Più antichi sono forse gli encolpi con i monogrammi

(1) Il Boldetti vide nei cimiteri di Roma e pubblicò varie fibule metalliche, Op. cit. p. 518.

(2) *Consid. sopra un encolpio èneo rinvenuto in Carpi*, Trieste 1854.

costantiniani; e, più vetusti, gli anelli, i pesci e le gemme coll'àncora ed altri simboli cristiani.

Sino da tempi antichissimi i Cristiani portarono, appeso al collo in piccole teche od astucci, delle sacre reliquie, soprattutto il legno della croce; e le teche destinate a contenere una particella della croce od altre reliquie, si chiamarono stauroteche ed ebbero spesso la forma della croce. Famosa la stauroteca detta di S. Gregorio Magno, nel tesoro di Monza; in quel tesoro si conservano due teche ovali, d'oro, che da una parte erano chiuse con cristallo di monte, dall'altra erano ornate con immagini graffite e niellate. Si fecero le stauroteche anche d'argento o di bronzo; quest'ultime più raramente e si abbellirono coll'immagine di Cristo, della Vergine, dei Santi e coll' eloquenza d' epigrafi.

Questa croce che pubblico è preziosa (fig. 130); una delle più vetuste fra le croci da portare sulla persona, appartiene al V o VI secolo e fu scoperta nel 1863 in un sepolcro della basilica di S. Lorenzo a Roma. Tutta niellata, sulla sua asta più lunga serpeggia una vite, a capo della quale sta un anello anch'esso d'oro; così è mobile e serve d'apertura a introdurre qualche reliquia nella cavità. La croce ornava il petto di un defunto, porta delle iscrizioni in carattere greco e latino, sì da un lato come dall'altro, la differenza stando nel contenuto. Sul lato riprodotto si legge: CRVX EST VITA MIHI MORS INIMICE TIBI (l'inimico è il demonio), sull'altro lato in lettere greche si legge, EMANUEL e in latino NOBISCVM DEVS. Nei monogrammi delle aste che rappresentano il fianco della croce, sta il nome probabilmente di quegli che possedette la croce.

Si ha notizia di stauroteche in forma di anelli; S. Gregorio il Nazianzeno tolse dal cadavere della sua sorella Macrina, l'anello reliquiario da essa portato al seno, e forse la voce encolpio, *encolpium*, che indica qualsivoglia astuccio-reliquia destinato al collo e tenuto al seno, deriva dal greco Εγκολπιζω che significa « contenere nel proprio seno ».

Gli autori che studiarono con metodo l'arte paleocristiana, raccolsero e valutarono convenientemente ogni oggetto; il Boldetti pubblicò un braccialetto cimiteriale colla incisione de' segni dello zodiaco (1), il Le Blant dette degli specchi trovati nelle sepolture delle Gallie, e il Boldetti stesso pubblicò alcuni specchi, e dette persino una scatola da profumi e degli oggetti da toelette, il tutto distinto con motti, segni, particolarità da non mettere in dubbio l'autenticità paleo-cristiana (1). Uno spillo da capelli (fig. 127 *a*) contiene la nota formula VIVAS IN DEO, col nome di chi lo possedette: + ROMVLA VIVAS IN DEO SEMPER; un altro spillo presso il precedente con un busto femminile non sembra cristiano e nelle vignette degli spilli, misi uno specchio leggiadro con delle borchie che si soprammettono all'inquadratura lineata.

Fig. 128. — *Castel d'Ario* (Mantova): *aa'*, Fibula d'argento; *Fano*: *bb'*, Anello-sigillo pedeforme di bronzo.

Vengo più particolormente alla glittica (2).

Una gran parte di gemme incise, vasi murrini, camei, che formarono la dactiloteca imperiale, una gran parte delle coppe d' argento e oro tempestate di pietre, che i generali della repubblica e gli imperatori avevano accumulato, passarono da Roma a Costantinopoli, quando avvenne nel secolo IV la translazione della sede imperiale per opera di Costantino; quivi le gemme cangiarono uso e trasformate, talora rimontate e riornate con l'appendice di nuove gemme, entrarono nei tesori della Chiesa, divennero oggetti sacri e cangiarono nome. Nè allora la cosa si fece senza uno studio di trasformazione; invece lo studio ci fu quasi sempre, benchè talora le gemme siano state collocate alla rovescia, quasi tale ingenuità non aggravasse anzichè diminuire la responsabilità di chi ciò fece. Così si incise qualche volta allato delle antiche teste pagane, persino il nome dei nuovi esaltàti. Per citare un esempio, un bellissimo

(1) *Osser. sopra i Cimiteri*, tav. II, n. 15, in cf. colla pag. 501.

(1) Op. cit., p. 501. V. anche in Martigny, *Dictionn.* Voce: *Objets trouvès dans les tombeaux chrétiens*, p. 53.

(2) *Pierres gravées des Catacombes* in *Annales Archéologiques* V. XVI, p. 375 e seg.

cameo romano posseduto da Gustavo de Rothschild, con due busti imperiali, entrò nel tesoro d'una chiesa di Costantinopoli, sotto il nome di reliquario sacro ai SS. Sergio e Bacco e il nuovo battesimo ricevette la consacrazione dei nomi incisi allato delle teste pagane: ΟΑΓΙΟϹ ϹΕΡΓΙΟϹ Ε ΟΑΓΙΟϹ ΒΑΚΧΙΟϹ. — Ciò mostra in quale guisa la glittica romana si insinuò nella paleo-cristiana, e come i nomi meno antichi si associarono alla vetustà delle gemme; la qual cosa tuttavia, non esclude la esistenza d'una vera glittica paleo-cristiana. Il lettore ne ebbe qualche saggio e ne avrebbe moltissimi a visitare i Musei e a vedere a Roma la collezione Mancinelli, stata esposta nel 1896 ad Orvieto (1).

Nel Museo cristiano del Vaticano trovasi una bellissima pietra verde con Cristo (I C X C) che benedice alla greca, assistito dagli arcangeli Michele e Gabriello; ed una gemma vetustissima, riprodotta da vari libri, appartiene al Museo di Berlino. Essa contiene un trono e il segno di Cristo, essendo un' opera molto preziosa d'età imprecisata (2).

Fig. 129. — *Tuscolo: a*, Anello d'oro con pietra incisa ivi scoperto; *Roma: b*, Anello d'oro della collezione Stroganoff; *c*, Anello con corniola; *d*, Anello con una colomba ed una formula cristiana; *e*, Gemma con segni cabalistici.

(1) All'Esposizione Eucaristica che nel 1896 fu tenuta ad Orvieto, venne molto ammirata una collezione di calchi originali, di zolfo e scagliola, di piccoli soggetti glittici, numismatici, sfragistici sacri e profani, di tutti i tempi e paesi. Questa collezione, di ben quarantamila esemplari, dovuta alle cure d'Augustale Mancinelli, direttore dell'Ospizio di S. Michele a Roma, ha sommo interesse perchè riunisce una grande e svariata quantità di piccoli monumenti sparsi e taluni perduti. Quivi, dalle gemme paleocristiane, colla rappresentazione del Buon Pastore, ad altri soggetti archeologici, ad opere del V e VI secolo, ai piombi e alle medaglie barbare medievali in pietra dura, avorio, piombo, rame, oro e ad un'infinità di sigilli, specie medievali, fino alle opere del Rinascimento e moderne, è un' interminabile corsa fra cose, quali per la storia quali per l'arte, pregevoli; il ricordare la collezione Mancinelli è utile quindi e doveroso.

(2) Passeri, *Gemmae* ecc. vol. III, p. 221 e seg. - Martigny, *Dictionn.* p. 546.

Talora le gemme contengono delle scritte singolari: una signorina inglese, valente in archeologia, possedeva molt'anni sono una gemma cimiteriale incisa ad incavo, una gemma a sigillo, nella quale, presso a una palma, leggevasi: VBI EAC ossia *ubi eas.* Dove vai? Il cristiano rispondeva, accostandosi alla palma, simbolo della sua ricompensa. Ciò è breve ma energico.

Talora i nomi sono incisi in guisa bizzarra, veri logogrifi, di cui non si afferra sempre il mistero. Dò l'esempio di una gemma concernente la figlia di Stilicone (s. IV-V). I tre nomi del padre Stilicone, della figlia Maria e del di lei promesso sposo Onorio, sono incisi in modo da comporre una stella di sei raggi. così:

Osservi il lettore le linee che si tagliano ad angolo retto od obliquamente, e scoprirà una delle forme del sacro monogramma, vale a dire le lettere I e X, iniziali di nomi *Iesus* e *Xristus.*

Nè tratto il soggetto degli amuleti. Se lo trattassi potrei metter qui un diluvio d'inscrizioni curiose (1). Esempio: Nel gabinetto delle medaglie nella Biblioteca Nazionale di Parigi vedesi un amuleto cristiano del secolo II trovato nelle vicinanze di Beirut; è una foglia d'oro con una iscrizione greca così interpretata: « Io ti esorcizzo o Satana (o croce purificami!) affinchè non abbandoni mai la tua dimora nel nome del Signore Dio vivente ».

§ 4.

Lavori di pietra, marmo, porfido, ceramica, ecc.

Il paragrafo indica più di quanto non possa trattare; non volendo ampliare lo studio con oggetti i quali non sono capitali all'arte paleo-cristiana, que-

(1) Gli amuleti cristiani furono talora indicati col nome di encolpi. nome che per quanto si applichi più strettamente alla croce dei vescovi, croce con reliquie, si estende a qualsivoglia reliquiario sospeso al collo. Si chiamarono altresì *philacteria* come presso i Giudei, alcuni oggetti analoghi.

sto paragrafo consacro alla trattazione delle cose di terracotta, vetro e musaico.

Ceramica (terracotta), vetro e musaico.

La ceramica paleo-cristiana offre ai curiosi un numero enorme di lavori, una copia infinita di lucerne di pasta rossa, giallastra o bianca, spesso bene manipolata, quasi sempre guarnite di ornamenti e simboli, come croci gemmate, pesci, agnelli, palme, monogrammi (1). Io ne disegnai alcune, ma prima di fermarmi sulle più interessanti, osservo che le lucerne paleo-cristiane, lungi dal servire esclusivamente ai sepolcri, servirono ad uso profano, anche contrassegnate col simbolo sacro. Difatti poco avanti il 1868, fu esplorata a Roma, sull'Esquilino, dirimpetto a S. Vitale, una casa ove si ritrovarono molte lucerne d'argilla rossa o giallastra, colle impronte ☧, ⳩, della croce latina, del leone e d'altri animali rozzamente rappresentati, lucerne del secolo IV e V, evidentemente d'uso profano. Nelle case di Ostia e di Pompei si ritrovarono una quantità delle stesse lucerne cogli stessi simboli, appartenenti all'arte pagana, di forme identiche a quelle cristiane. Gran copia di lucerne dello stesso genere fu esumata altresì al Palatino, precisamente intorno al Palazzo dei Cesari ed alla Casa di Caligola, lucerne d'uso domestico, coi soliti simboli appartenenti al IV, V talune forse al secolo VI.

Il numero enorme di questi oggetti ceramici, fe' nascere la supposizione che abbiano servito ad altri usi, oltre quelli della vita religiosa e domestica, cioè ad uso d'illuminazioni festive fatte in molte e varie ricorrenze anniversarie e straordinarie; — ed ecco che una lucerna coll'inscrizione dei voti quinquennali per uso degli Antonini, dà consistenza alla supposizione. Illuminazioni pubbliche fecero i Romani ed i Cristiani sovente; — è memorabile l'illuminazione di Roma ordinata da Costantino in segno di grande festa e soddisfazione.

Di solito le lucerne si collocavano sopra candelabri metallici o lignei, e l'uso ne fu universale; perciò in ogni parte del mondo antico se ne trovarono e se ne trovano. I tipi sono quasi sempre i medesimi come i simboli, e sono poche le lucerne le quali si distinguono dalle comuni: la linea generale muovesi quasi sempre allo stesso modo, anche in quelle lucerne con ornati o figure diverse dagli emblemi usuali. Solo le lucerne alessandrine si allontanano marcatamente dai tipi comuni; l'argilla di quest'ultime è biancastra e gli

Fig. 130. — *Angoulême*: *a*, Anello del vescovo Ademaro; *Palermo*: *b*, Onice di un anello d'oro; *c*, *d?*; *Londra*: *e*, Anello di bronzo nella Dactiloteca Fortnum.

ornati sono dei monogrammi formati da semplici linee a rilievo; la forma generale però non cangia (1).

Al Palatino furono ritrovate molte lucerne paleo-cristiane, segnatamente nel punto che fiancheggia il clivo della Vittoria; una quantità di esse reca le consuete impronte del monogramma ☧, della croce monogrammatica ⳩, della croce gemmata, del pesce, della palma e ivi si trovò una lucerna di tipo singolare, di cui si fece gran caso quando fu scoperta nel 1868. Essa contiene la effigie del Salvatore, ornata di nimbo crucigero, coi piedi su un serpente nell'atto di configgergli la punta d'un'asta abbellita da una croce

(1) Licetus, *De lucernis antiquorum reconditis*, Venezia 1622. — Bellori, *Lucern. veteres sepulc.*, Roma 1702. — Bartoli, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate con le osservazioni di Gio. Bellori*, Roma 1729. — Passeri, *Lucernae fictiles Musei Passerii*, Pesaro 1739-51. — V. anche De Mély, *Le Poisson dans les pierres gravées*. Estratto dalla *Revue Archéol.* III serie, vol. XII. — D'Agincourt, *Recueil de fragments de sculpture en terre cuite*, Parigi 1814. — Villefosse (Héron de), *Lampes chrétiennes inédites*, Parigi 1875. — Per le lucerne cristiane veda in *Römische Quartalschrift*, Roma 1899, pag. 142. — Wieseler, *Ueber der Kestnersche Sammlung v. ant. Lampen*, in *Nachrichten v. d. K. Geselschaft d. Wissenschaft zu Gottingen*, 1870, n. 10 — V. anche il Bosio (serie di lucerne incise, p. 203 e seg.), il De Rossi, il Garrucci, il Martigny, lo Smith e il Kraus nelle opere rispettive più volte citate.

(1) De Rossi, *Bull.*, 1866, p. 72.

gemmata in cima; alla sinistra del Salvatore un altro rettile erge minacciosa la testa, alla destra striscia una vipera e rugge un leone ai piedi del Salvatore, adorato da due angioli tunicati e volanti. La composizione parrebbe indicare una lucerna piuttosto bizantina che paleo-cristiana, ma alcuni raffronti e studi la assegnano al secolo V inoltrato.

Potrà sembrare una cosa strana che il Palatino, precisando il Palazzo dei Cesari e la Casa di Caligola, contenesse molte lucerne cristiane, ma si ponga mente che il *Palatium*, durante quattrocento e più anni albergò la corte dei principi cristiani, e tutto sarà chiarito. Va escluso che le lucerne palatine abbiano servito ai sepolcri e incluso il loro uso domestico.

Il numero delle lucerne scoperte è enorme, e benchè le lucerne di terracotta superino di gran lunga quelle di metallo, tuttavia conviene ricordare che i Cristiani ne fabbricarono in bronzo e argento, e di queste meno che di quelle; in genere però le lucerne paleo-cristiane di terracotta, hanno traccie di maggiore vetustà delle metalliche, ossia le lucerne più antiche sono di terracotta in sensibile maggioranza, e queste e quelle sono ornate da simboli come si vedono sulle pietre sepolcrali e sui sarcofagi: la imagine del Buon Pastore, il pesce, la colomba, l' agnello, il monogramma di Cristo, la croce gemmata, sono i simboli più frequenti.

Fig. 131. — *Roma:* Croce pettorale di oro niellata con custodia per le reliquie.

In una casa antica di Ostia furono trovate nel 1870 molte lucerne cristiane fra arnesi pagani; una delle principali, quella coll'impronta del Buon Pastore, entro una corona di grappoli d'uva, vien qui riprodotta (fig. 132 *a*). Le lucerne ostiensi vengono da una nota officina di figuli, ANNISER; chè talora le lucerne ricevettero la marca di fabbrica (1).

La lucerna, colla testa anzi il busto che qui pur detti incisa (*b*), sarà considerata la più bizzarra fra quelle che pubblico; essa fu trovata nei cimiteri di Roma, ed ora si conserva nel Museo Vaticano guasta e restaurata col gesso. La mia riproduzione, fatta su un disegno del Garrucci, la pubblico dolendomi che non esista la fotografia della lucerna. Il mio autore dichiara di aver riprodotto il presente modello profittando solo dell'originale testa di donna che è antica, ad esprimerne più da vicino le sembianze (1). La donna che impugna colla destra una palma, può essere la imagine d'una martire; « e se quello che le cinge il capo è un'aureola, si potrebbe dire che trattasi della Santissima Agnese ». Così ancora il Garrucci e in parte il Boldetti, che trovò e fu il primo a pubblicare questa lucerna, la quale ha l'aspetto più bizzarro di quella sottostante nel primo gruppo da me disegnato, pur questa (*c*) essendo di una rarità incontestabile. Essa, di terra rossa, reca il raro simbolo del cavallo in corsa, insignito dalla croce gemmata sul dorso, e pervenne nel Museo sacro della Biblioteca Vaticana, dall'Affrica. Una sua particolarità consiste nel suo ottimo stato.

Nel gruppo seguente (fig. 133) rac-

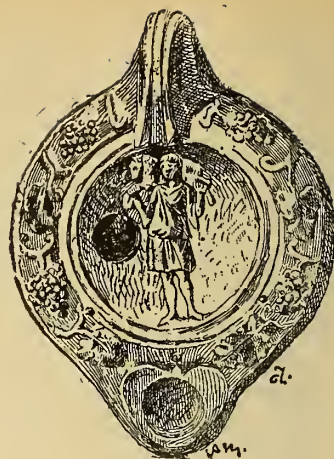



Fig. 132. — *Ostia:* Lucerne fittili, nel Museo del Vaticano.

(1) Le lucerne, colla marca di fabbrica, si trovano in tutte le collezioni; ne ricordo una quantità nel Museo di Cluny,

(1) *Storia dell'a. crist.*, VI tav. 476, in cf. colla pagina 112.

colsi altri modelli importanti. In cima sta una lucerna (*a*) « letterata »; proviene dall' Egitto, è rozza, e si giudica un cimelio di sommo pregio a motivo dell'inscrizione. È rozza, anzi rozzissima, anche l'altra lucerna; appartiene al Palazzo dei Cesari, (*b*) e viene al di qua del secolo VI come l'altra (*c*), scoperta a Ginevra, nel suolo abitato dagli antichi cittadini della « Genava Elveto-Romana » (1). La sua fascia ornamentale richiama quella della lucerna (*c*) nell'altro gruppo (fig. 134) di lucerne come le altre qui disegnate (*a*, *b*), appartenenti alla collezione del Museo Kirckeriano.

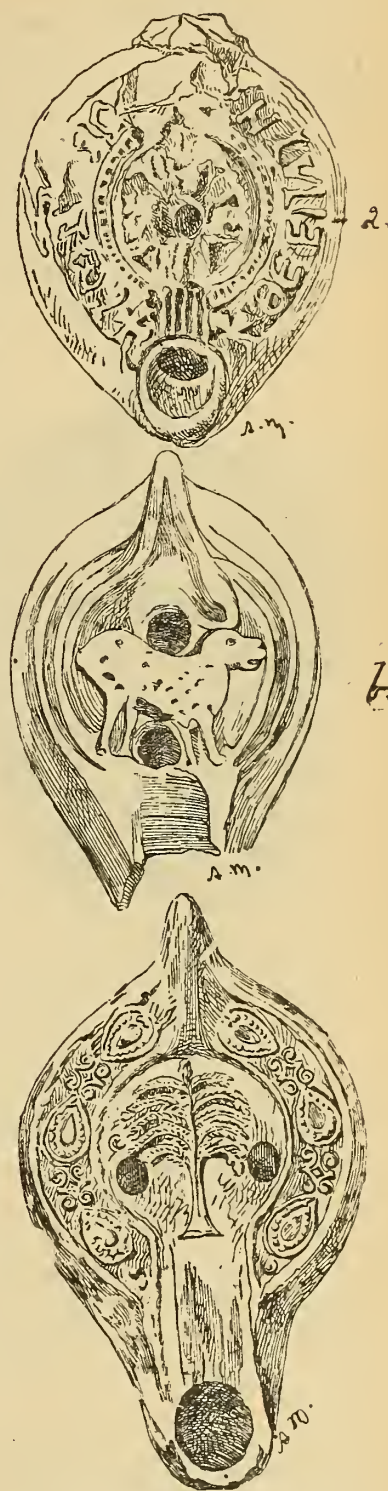
Il Museo Olivieri di Pesaro conserva un'importante collezione di lucerne paleo-cristiane. Il Passeri, che mise insieme ed illustrò questa collezione, racconta che cominciò a studiare le lucerne a Roma, continuò il suo studio quattr'anni consecutivi e coi suoi amici di colà, segnatamente d' Antonio Rundula, si pose a farne raccolta e nel corso di sessant'anni mise insieme un migliaio di lucerne fra sacre e profane. Il nostro raccoglitore ne pubblicò indi parecchie. (*Lucernae fictiles Musei Passerii cum animadversionibus*).

Nel territorio di Gonnesa (Sardegna), presso le miniere di piombo argentifero, nel 1872 circa, vennero esumati alcuni utensili cristiani tra cui un piatto figulino di grandi dimensioni con simboli cristiani, il monogramma crociforme, gemmato, con tre colombe, simbolo delle anime pure e semplici dei fedeli, e simbolo comune nei cimiteri. Si ignora se il piatto abbia appartenuto ai conviti funebri o alle agapi cimiteriali; quando ciò non fosse, esso conferma l'uso dei segni religiosi sugli oggetti sacri e profani.

Ecco un'anfora (fig. 135 *c*), che col piatto, forma una rarità. Nella casa dei SS. Giovanni e Paolo, sul Celio, furono trovate varie di queste anfore vinarie, il cui pregio mi spinse a mostrarne un esempio; essa contiene un'epigrafe fatta col pennello intinto di rosso e il segno cristiano emerge trionfando il monogramma ☧, fiancheggiato dalle mistiche lettere A ed Ω. Gli altri segni, indicazioni di misure, furono interpretati dal De Rossi (2) coll' aiuto del Dressel (3). Il P entro il G, valendo il P Ῥόδιος, indicherebbe vino di Rodi, come se ne hanno esempi in vasi pompeiani. A Roma si trovarono dell' altre anfore con segni cristiani oltre quella celimontana, la quale si fa provenire dai lidi o dalle isole dell'Asia.

La forma dell'anfora è romana. Salendo al vaso fittile del medesimo gruppo (*b*), ivi si trova una decorazione originale non appartenente al nostro paese: il vaso fu trovato a Cartagine presso un battistero nel 1880, ed il luogo della scoperta fa supporre che esso abbia servito nel rito battesimale; nè i simboli che vi si vedono sconvengono a quest' uso; forse ne dissentono la materia povera e il rozzo ornamento; qualsivoglia sia stato il suo destino, trattasi d' un vaso molto vetusto e raro. La iscrizione A. B. C presso la croce, fe' scrivere al De Rossi una erudita dissertazione sopra « l' Alfabeto nei monumenti cristiani » (1). Le tre lettere sono il segno di tutto l' alfabeto (l'*a b c* si disse e si dice anche tutto l'alfabeto [2]; fra questo e la croce,

Fig. 133. — *Egitto: a*, Lucerna fittile « letterata ». — *Roma: b*, Lucerna fittile scoperta nel Palazzo dei Cesari. — *Ginevra: c*, Lucerna fittile.

(1) De Rossi, *Bull.*, 1868, p. 23 e seg.
(2) *R. S.*, vol. II, p. 311.
(3) *Bull.*, 1890, p. 39 e seg.

(1) *Bull*, 1881, p. 129 e seguenti.
(2) La denominazione di *santa croce* all'abbecedario deve esser derivata, osserva il De R., principalmente dall' uso di segnare a capo della tabella abbecedaria una croce.

le popolazioni cristiane scorgono una relazione (la «santa croce » si chiama in Toscana, l' abbecedario); così le tre lettere si trovano naturalmente nel vaso cartaginese, la cui età non si precisa ma i simboli designerebbero molto al di qua del secolo V.

Il vaso di Cartagine non parrebbbe più vetusto dell'ampolla d'olio di S. Menna martire (*a*), scoperta in Arles, modello curioso non raro, d'un'ampolla. A due anse come gli antichi calici, l' ampolla d'Arles reca il segno dell'esser suo nell'epigrafe e dal lato opposto va ornata di un'imagine fra due croci e due animali indecifrabili, gruppo rozzissimo, forse Daniele fra i leoni.

I vetri cosiddetti cimiteriali (1) sono una delle più ricche ed istruttive classi di monumenti dell'antica arte cristiana, alla quale classe si associano i vetri adorni di figure ad incavo. Nei cimiteri di Roma se ne trovarono una somma quantità, ciò non esclude che se ne siano trovati dei belli altrove: sono vasi ad un'ansa

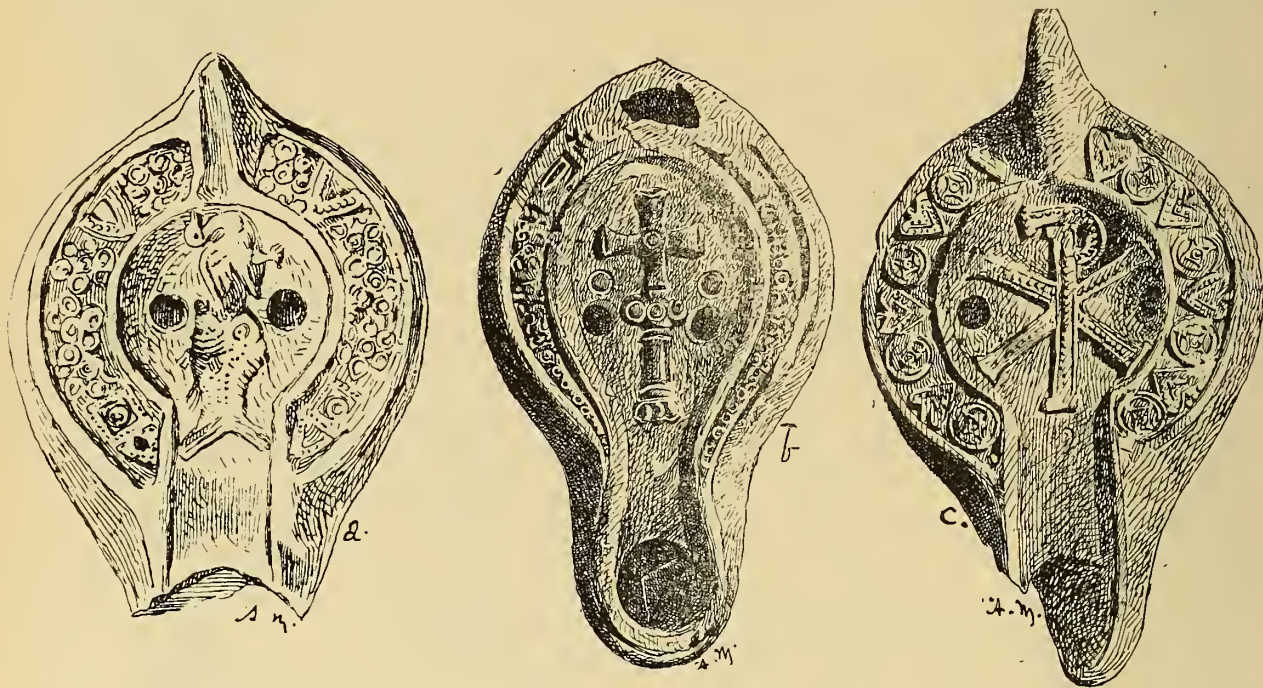



Fig. 134. — *Roma: a. b, c.* Lucerne fittili nel Museo Kirckeriano.

o due, di vetro bianco, verde o turchino, alcuni incisi o storiati, uccelli. lampade, bariletti, medaglie di vetro fuso, anelli, braccialetti, statuette nude, pesci incisi e questi sono comuni; nè occorre ricordare che il pesce è l'emblema di Cristo essendo stato notato, fin dall'origine del Cristianesimo, che le lettere di cui si compone il suo nome in greco, ἰχθύς, formano ciascuna l'iniziale d'una delle varie qualificazioni del Signore, qualificazione che suona: Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore.

I vetri appartenenti alla specie de' cimiteriali portano questo nome perchè, quasi tutti, si scopersero nei cimiteri sotterranei di Roma, ove stettero infissi sulla calce fresca che sigilla le chiusure dei loculi. Fu detto che ogni oggetto della suppellettile domestica, venne unito alla calce fresca sigillante le bocche di loculi, lungo le pareti dei cimiteri cristiani e serviva di ornamento o segno distintivo d'un sepolcro coll'altro.

I nostri vetri sono letterati o figurati, sono letterati quelli coll'ornato di sole parole, figurati quelli con figure; e sembra che appartengano, quasi tutti,

(1) Buonarroti. *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro, ornati di figure, trovati nei cimiteri di Roma.* Firenze 1716. — Cavedoni. *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi di vetro.* Modena 1859. — Garrucci *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma, con una aggiunta: Descriz. dei vetri ornati di figure in oro appartenenti a C. Capobianchi,* Roma 1858 e 1862 — V. anche Garrucci, *St. dell'arte crist.*, vol. III., Pei calici e le paténe v. De Rossi, *Bull.*, 1864, 1867, 1868, 1873, 1876, 1882 e passim e *Roma sott.*, vol. III, tav. XVII pei vetri in colori. — Deville, *Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité.* Parigi 1873 — Barbier de Montault, *Oeuvres complètes de Rome, le Vatican.* II, Poitiers, 1889, p. 189 e seg. — Sulle paténe dal III al XII secolo V. Darcel, *Annales Archéologiques*, vol XIX, p. 343 e seg. e *Revue Archéologique*, 1874 — In Kraus, *Real-Encykl.*, l'articolo *Glasgefässe.* Contiene molte incisioni ed è una illustrazione dotta e diffusa fatta dal Heuser.

a sepolcri della fine del secolo III o IV. I vetri figuràti con oggetti cristiani, in massima parte, sono del IV e alcuni del III secolo.

Siffatti vetri, dissi, si trovarono in somma quantità nei cimiteri di Roma, lo che fece supporre che soltanto i Cristiani della Città conquistatrice abbiano esercitato l'arte di fabbricare vasi adorni di figure graffite nell'oro, ma tale opinione venne scartata dai più autorevoli archeologi.

Le figure nei vetri cimiteriali sono graffite e colorite sopra foglie d'oro chiuse fra due lastre vitree saldate a fuoco, e alcuni vetri o vasi vitrei, hanno le stesse imagini o gli stessi segni, fatti direttamente sul vetro. L'artificio delle figure graffite sovente lumeggiate dai colori, cogli incavi riempiti di smalto, fu studiato da vari scrittori e l'oro che vi rifulge, stimolò la cupidità dei violatori di tombe i quali fecero man bassa su molti vetri cimiteriali; onde se fu possibile al Garrucci di far copiosa raccolta di vetri, ciò devesi attribuire alla scoperta di molti e ricchi luoghi cimiteriali inesplorati.

Una quantità di vetri cimiteriali si trova nel Museo cristiano del Vaticano; chi ne voglia avere un'idea, non volendosi recare a Roma, prenda il catalogo del Barbier de Montault (1), e recandosi a Roma, oltre la raccolta del Vaticano, visiti quella del Collegio Romano ed a Firenze, agli Uffizi, vada nel Gabinetto dei cammei.

Nel Museo Vaticano occupano un posto notevole gli oggetti di vetro bianco o in colori, lisci, incisi e storiati, fra i quali alcuni rappresentanti uccelli e pesci; tuttociò richiama la collezione del Collegio Romano, una collezione di vetri dorati, appartenenti pure ai cimiteri attribuiti sostanzialmente al III, IV e V secolo. Essi servivano alle agapi dei Cristiani nell'epoca delle sepolture o degli anniversari, e contengono una gran quantità di soggetti profani con iscrizioni appropriate, come: DIGNITAS AMICORVM, PIE, voce greca che significa *Bevi*; ZEZES, voce greca che ha il senso di *Vivete*; MVLTIS ANNIS VIVATIS, VITA TIBI, DVLCIS ANIMA, locuzione adoperata soprattutto nelle agapi funebri in lode del defunto; FELICITER, augurio di felicità, HILARES OMNES, la gaiezza essendo una condizione essenziale fra amici.

Nella fig. 136 il modello corrispondente alla lettera *a*, è un bicchiere nel Museo di Cortona pubblicato, la prima volta, dal Garrucci e da me riprodotto, tenendo davanti il disegno garrucciano; l'epigrafe che si legge intorno all'orlo del bicchiere, accompagnata al monogramma ☧, dice: VIVAS CVM TVIS PIAE ZEZES; e questo genere di acclamazioni, osservò il Garrucci, si legge nelle tazze di vetro che hanno le inscrizioni graffite in oro (1).

Il bicchiere che segue (*b*), trovato in un sepolcro delle terre renane, fu pubblicato la prima volta nel *Jahrbücher d. Vereins von Alt. in Rheinl.* (2); essendo storiato, è più importante del precedente; le figure graffite con molta ingenuità fra due pini rappresentano Mosè a la rupe, Gesù e la mummia di Lazzaro, Tobia col pesce; rappresentano cioè

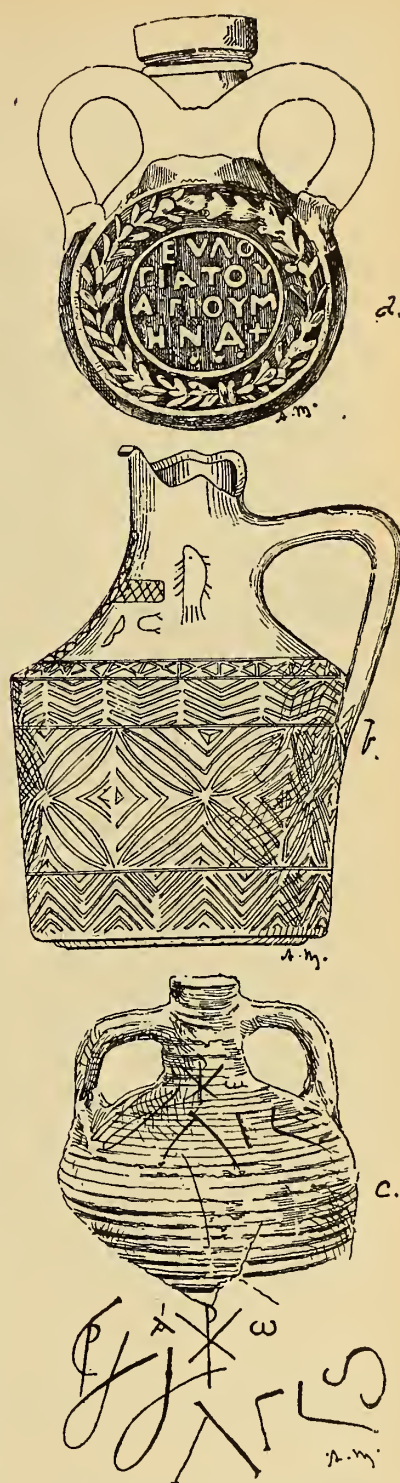



Fig. 135. — *Roma: a.* Ampolla dell'olio di S. Menna martire. — *Cartagine: b,* Urceo o vaso battesimale (?) di terracotta. — *Roma: c.* Anfora di terracotta e sua epigrafe cristiana.

(1) *Le Vatican*, vol. II, p. 189 e seg.

(1) *Storia dell'a. crist.*, VI tav., 461 in cf. alla p. 99.
(2) LXIII, tav. V. 4.

delle scene di carattere cristiano primitivo corrispondenti da alcune scene dipinte o scolpite.

È storiato l'altro vetro (*c*), stato scoperto a Roma negli scavi di una casa dietro S. Maria in Cosmedin, di cui si interessò il De Rossi (1); e l'ultimo (*d*), — il vetro più solenne di tutti — appartiene alla serie di vetri ebraici di cui lungamente discusse il Garrucci, parte depositata nella biblioteca Vaticana, parte nel Museo Borgiano di Propaganda, nella biblioteca della Vallicella e nel Museo Brittannico (1). Il vetro rappresenta un armadio diviso in nove partimenti in ognuno dei quali trovasi un volume, sotto l'armadio vedesi un ricco candelabro e due leoni alla base, colle teste rivolte in alto. Cotal motivo si ripete in un vetro che trovasi nello stesso Museo Borgiano. Nel campo vi sono uccelli fermi su un globo, un vaso con due manichi a destra e a sinistra, due pani, un corno, una palma (2).

Fig. 136. — *Cortona: a,* Bicchiere di vetro nel Museo; *b,* Bicchiere di vetro trovato nelle terre renane; *Roma: c,* Frammento di vetro nel Museo Vaticano; *Roma: d,* Vetro ebraico nel Museo Borgiano di Propaganda.

A proposito di soggetti che non toccano le scene dell'Antico e Nuovo Testamento, o attinenti alla famiglia, ricordo i soggetti relativi al mondo classico: le scene pagane di lotta, guerra, caccia, le imprese d'Ercole, le tre Grazie e simili. Nella collezione del Collegio Romano esiste un frammento di coppa col soggetto delle Tre Grazie nude e un altro frammento di carattere ellenistico, reca l'effigie di una donna nuda (Venere ?), la quale cerca di velarsi al cospetto di un genietto che le offre uno specchio e di un altro che piange.

In molti notissimi vetri cristiani, sta effigiato il Salvatore librato in aria coronante solennemente gli apostoli Pietro e Paolo od altri santi. Le immagini di S. Pietro e S. Paolo sono frequenti nelle tazze da bere degli antichi Cristiani di Roma, a motivo della somma venerazione che ebbe la chiesa romana pei suoi fondatori e dal costume di solennizzarne le festività, con pubblici e domestici conviti. Così nel secolo IV di Roma, la festa di S. Pietro era, a quanto pare, ciò che è il Natale oggi per la pompa dei banchetti; in ciò sta la ragione del continuo riprodursi dei due principi della chiesa nei vasi conviviali profani.

Vedasi il modello (fig. 137) trovato a Roma nella via Salaria nuova, la quale era ricca di memorie monumentali e di antichissimi sotterranei cimiteri, così da gareggiare colla via Appia ed Ardeatina, vincendo le altre vie suburbane; ivi entro l'arenaria intermedia, fra il cimitero di Trasone e quello dei Giordani, avvenne la scoperta di un piatto vitreo con uccelli e frutta, di cui così parla il De-Rossi, che lo dichiara « singolarissimo »: « Le sue figure non sono d'impasto vitreo colorate a guisa di smalto, nè graffite e colorate sopra foglie d'oro chiuse tra due pia-

(1) *Bull.*, 1868, p. 63.

(1) *Storia dell'a. crist.*, VI, tav. 490 in cf. alla pag. 158.

(2) Esistevano a Roma dei cimiteri per gli Ebrei — Gli Ebrei, a tempo degl'imperatori, soprattutto dopo le vittorie dei Vespasiani, erano numerosissimi in Roma, e abitavano di là dal Tevere. Nel 1602 il Bosio scoprì sotto la via di Porto, una cripta la cui insegna era il candeliere colle sette braccia rappresentato in vari oggetti, specialmente su dei vetri, col fondo d'oro, come vedesi riprodotto nel mio vetro.

stre vitree saldate a fuoco, come quelli che chiamiamo vetri cimiteriali, ma semplice pittura sulla superficie inferiore di grande lastra di terso cristallo, come usano fare i Cinesi e i Giapponesi » (1). Cinese o giapponese sembra ugualmente il tono artistico di questo disco che unii ai miei disegni.

Fra i piatti cristiani figuràti occupa un posto vistoso il disco o piatto cosiddetto di Podgoritza, già nel Museo Basilewski a Parigi, ora all' Eremitaggio, scoperto a Podgoritza, l'antica Doclea in Dalmazia, provincia dell' Illirico orientale. Esso si orna di vari gruppi simbolici illustrati da epigrafi latine; io non lo pubblico poichè, artisticamente, non potrebbe essere più povero. Le immagini sembrano disegnate da un ragazzo e la più grande, che domina i gruppi giro giro all' estremità esteriore del piatto, è barbara (2). Il piatto bianco, ha la forma quasi d'un'ampia patèna (0,22 cent.), con labbro intorno poco rilevato e le figure e le epigrafi, quasi indecifrabili, sono graffite sulla superficie. Esso richiama una antica e preziosa tazza vitrea, presentata in una delle conferenze d' Archeologia Cristiana dal prof. Surdi a

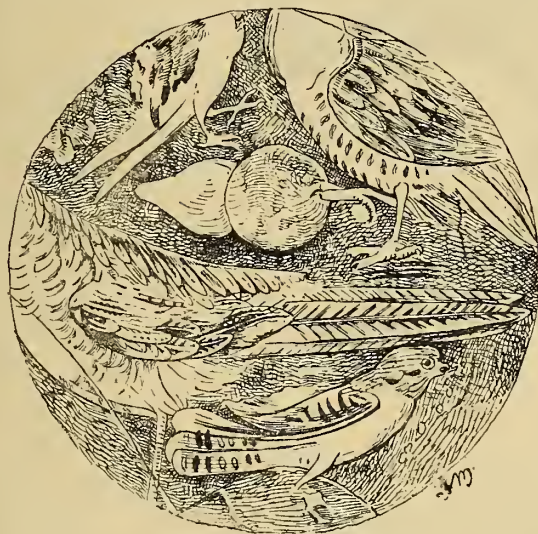



Fig. 137. — *Roma:* Piatto di vetro scoperto nella via Salaria nuova.

Roma, nel 1888, proveniente dalla Sicilia, opera del secolo IV, con una resurrezione di Lazzaro graffita rozzamente, unica nel suo genere in Italia pel suo ottimo stato. E ricordo ora il disco vitreo cristiano pregevolissimo, del secolo V, firmato da un Bonnerio vasaio, ornamento d' una bella croce posteriore a quest'età, conservata nel Museo Cristiano di Brescia, croce detta di Galla Placidia o di S. Giulia di cui parlo nel seguente capitolo.

Il disco si compone di tre imagini, ma non si sa chi rappresentano. Galla Placidia coi due suoi giovinetti

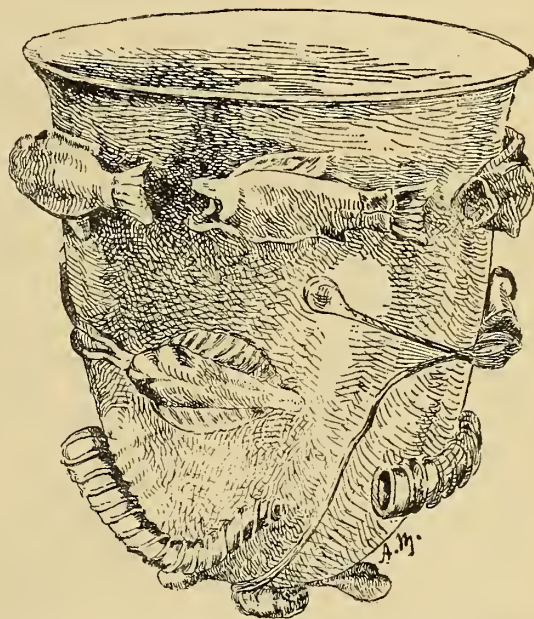



Fig. 138. — *Trèveri:* Bicchiere di vetro con pesci e conchiglie in rilievo.

Valentiniano III ed Onoria o i ritratti di Ansa del giovinetto Adelchi ed Ansilperga; solo si vede che l'autore, il Bonnerio, era un finissimo artista. Il Garrucci dichiarò falso questo bellissimo vetro (1), uno dei più importanti dell'epoca paleo-cristiana. Mi duole che il disegno di tutta la croce (lo veda nel seguente capitolo) non dia nemmeno una pallida idea sul valore del vetro iconografico.

Pubblico qui, un magnifico bicchiere (fig. 138) d'un sepolcro presso Treveri (provincia del Reno): vetro candidissimo, con pesci e conchiglie in rilievo, soffiate nel vetro e saldate sulle pareti. Sotto sono rappresentate conchighe che trovansi nel fondo del mare, nel mezzo nuotano sògliole e presso l'orlo, in alto, guizzano pesci che stanno a fior d' acqua, onde il bicchiere espone intera la imagine del mare, e quand' è pieno pare che tutti questi esseri nuotino davvero. — Il Welmovoski (2) ritiene che

(1) *Bull.*, 1872, p. 20-21.

(2) Lo riprodusse il Peratè nel suo manuale d'*Archéologie Chrétienne*, p. 238, forse dal De Rossi che lo dette in grandezza reale nelle tav. V-VI del suo, *Bull.*, 1877, da consultare in cf. colle p. 77 e segg. Nel 1877 il piatto di Podgoritza trovavasi a Parigi.

(1) Garrucci, *St. dell'arte crist.*, vol. III, tav. 168, n. 1, in cfr. colla p. 111.

(2) *Archäologische Funde in Trier und Umgegend beschriebend und gezeichnet von Domcapitular*, Treveri 1873.

tale scena marittima sia da interpretare simbolicamente, essendo il mare notissima allegoria del mondo e simbolo delle acque battesimali, nelle quali sono rigenerati e vivono i fedeli d'ogni fatta. Ciò viene confermato dall'esistenza di un bicchiere vitreo trovato nel cimitero di Callisto, ornato di pesci e conchiglie il cui significato ricorda quello del bicchiere di Treveri. Qualche altro frammento, con pesci in rilievo, autorizza ad ammettere una fabbricazione speciale concernente il genere vitreo di cui tratto; la fabbricazione, sarebbe esistita nella regione renana e Roma ne sarebbe stata tributaria.

Vuolsi, dunque, che le officine renane abbiano lavorato per i Cristiani e ad esse debbonsi una quantità dei cosiddetti *diatrete*, o vasi a traforo, dei quali discorsi nelle pagine passate e discorro ancora volgendo lo sguardo sul calice vitreo della figura 139. Venne scoperto nel 1864 in un sepolcro di Colonia, nella via detta Giardino di S. Orsola, con altri vetri non interessanti come il calice riprodotto, avvolto da una rete di vetro la cui coppa si congiunge alla rete in fondo e all' orlo. La coppa s' allarga ad una storia, e il graffito dorato precisa una scena allegorica d' amori che colgono rose, a rappresentare vuolsi la resurrezione, quindi il calice potrebbe aver servito ad uso eucaristico ed essere paleo-cristiano. Questa si offre come supposizione, non si dà come fatto indiscutibile acquisito dalla storia.

Fig. 139. — *Colonia:* Calice di vetro *(diatreta)* in un sepolcro.

I primi calici furono di legno o di vetro (qualcuno di rame o stagno) è più spesso di vetro che di legno, soprattutto sotto il pontificato di San Zeffirino (202-19).

I calici di vetro, colle analoghe patène, erano talora pitturati e coesistettero ai calici e alle patène d' oro o argento.

Nel *Liber Pontificalis* si narra che papa Zeffirino aveva ordinato che dinanzi al vescovo celebrante, i ministri tenessero patène di vetro, dalle quali ognuno dei preti assistenti, doveva prendere la « corona consacrata », cioè il pane eucaristico in forma di ciambella da distribuirlo al popolo fedele, e nel detto Libro, pontificando Urbano I (223-30) a pochi anni di distanza, leggesi un passo che gli scrittori ecclesiastici del Medioevo misero a confronto col precedente, deducendo quasi che Zeffirino avesse istituito l' uso dei calici e delle patène di vetro per l' eucaristia abolito da Urbano. Così molti archeologi affermano che i calici e le patène vitree, durarono pochissimo tempo ma, veramente, il *Liber Pontificalis* non asserisce nè che Zeffirino istitui l' uso dei vasi di vetro nella liturgia, nè che Urbano li proibì; dice soltanto che Zeffirino ne fece una muta d' argento, come poi ne furono fatte, più volte, anche d'oro; e, se non in Roma, fuori di Roma l'uso dei vasi vitrei, nei sacri ministeri, durò liberamente nel secolo IV e più tardi sino al secolo IX. Modello prezioso di

cosiffatto genere di oggetti è un piatto di Colonia ivi scoperto nel sepolcreto del giardino di S. Orsola; è una patèna vitrea ornata di imagini e sembra che molti medaglioncini vitrei stati scoperti a Roma, così piccoli da non poterli considerare fondi di tazze o bicchieri, fossero ornamenti di patène come lo mostrerebbe la patèna di Colonia circondata da medaglioncini.

Nello stesso luogo della patèna fu trovato il calice vitreo, *diatreta*, di cui dianzi parlai, calice che appartiene alla medesima classe di monumenti, della coppa trivulziana di Milano (1); esso sale a più alta ricchezza di un calice scoperto a Roma nel cimitero Ostriano, ora al Vaticano (fig. 140). Tuttavia questo oggetto ha molta eleganza, che potrebbe essere stata moltissima se la coppa, armonizzandosi meglio alla leggiadria dei manichi, fosse stata più sottile.

I primi Cristiani attribuirono molta importanza ai lavori vitrei; avendone posseduti di tutti i generi — dipinti e aurati, smaltati e a bassorilievi — li destinarono a doni eccezionali.

Gli sterri eseguiti a Roma nel 1876 sul cosiddetto Monte della Giustizia, presso le terme di Diocleziano, misero in luce gli avanzi di case dell'epoca imperiale e una quantità di gemme, bronzi, vetri; fra questi il frammento d'una tazza (seconda metà del secolo IV o principio del V) che servì verisimilmente di dono battesimale. Usarono a Roma, i parenti o amici, di regalare un oggetto alla persona battezzata e la tazza scoperta appartiene alle « strenne battesimali », direbbe il De Rossi, di cui le raccolte vitree hanno altri modelli; il nostro contiene il battesimo d'una fanciulla composto da figure ad incavo (2).

Vengo ai musaici (3).

(1) *Arte nell'Industria*, vol. 1, p. 82.

(2) *Bull.*, 1876, p. 14 in cf. colla tav. 1 e col *Bull.*, 1867, p. 27, 28, 1868, p. 44 e passim. Fra le rovine ove fu trovato il vetro del battesimo venne scoperto un oratorio cristiano, domestico, incorporato a case romane dell'età imperiale: cosa rarissima. Il vetro è pertanto un poverissimo lavoro; l'interesse suo principale, ossia delle sue incisioni, consiste nella imagine di un personaggio nimbato nominato MIRAX, ignoto fra i venerati come santi dalla Chiesa latina; eppure costui celebra il battesimo ed ha il nimbo che non dovrebbe avere. Il fatto strano mosse la curiosità degli storici, i quali riconobbero giusta ed ingegnosa la supposizione e spiegazione secondo la quale, il nimbo, nel caso attuale, vale un'espressione materiale d'autorità derivante dall'ufficio cui il battezziere era stato elevato, perciò limitato a questo ufficio e al momento del battesimo. L'artista, volendo esprimere il concetto di quest'autorità, non avrebbe quindi saputo ricorrere che al nimbo emblema, riconosciuto dalla Chiesa, di dignità sovrana e di preminenza assoluta. Cf., a tal proposito, ancora il *Bull.*, 1876, tav. 1, in cf. con Lefort. *Études sur les Monuments Primitifs de la Peinture chrètienne en Italie et Melangs Archéologiques*. p. 227 e seg.

(3) Ciampini, *Vetera monimenta in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur*, Roma 1690-99. — Furietti, *De musivis*, Romae 1752. — Spreti, *Compendio istorico dell'arte di comporre i musaici*, Ravenna 1804. — Sui musaici cimiteriali v. lo studio particolare del Müntz, *La Mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles*. Parigi 1893, estr. dalle *Mem. de la Soc. nat. des Antiq. de France*, vol. LII.

Il Marangoni indicò la tomba di una fanciulla di sette anni, per nome TRANQVILLINA, circondata da un musaico a pietruzze bianche colorate e dorate, sulla quale l'epitaffio era tracciato collo stesso sistema. Il Marchi scuoprì dei frammenti musivi (1) nella cripta dei SS. Proto e Giacinto nel cimitero di S. Ermete (2), il Bosio indicò un monumento arcuato nel cimitero di S. Priscilla « a modo di musaico » (3), il D'Agincourt nello stesso cimitero scuoprì un pezzo di musaico da lui e dal Garrucci riprodotto (4), il Boldetti

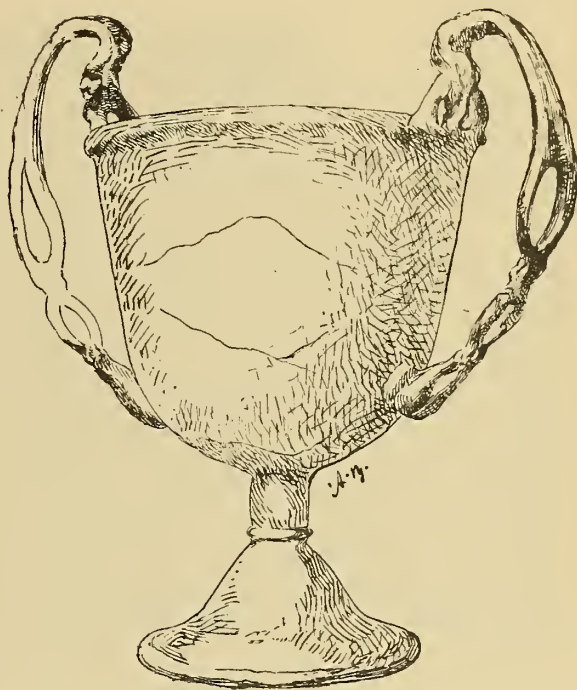



Fig. 140. — *Roma*: Calice di vetro, nel Museo cristiano del Vaticano.

trovò nel cimitero di Callisto alcuni pezzi musivi rappresentanti uccelli, fiori ed altre figure, inoltre osservò, nei cimiteri di Pretestato, di Sant'Agnese, alcune opere composte di « piccolissime pietre » e di « lapilli » vitrei (5); ne enumerò i pezzi esistenti in altri cimiteri di Roma e in cimiteri di Napoli (6).

(1) *Acta S. Victorini*, Roma 1740. p. 99. L'inscrizione dice: TRANQVILLINA. IN PACE | MESESV TRANQUILLINA QVE VIXIT ANNOS VII. Il M. indica che l'inscrizione era policroma e conteneva persino dei vetri dorati: *vitreis auratis*.

(2) *Monum. dell'arte crist.*, tav. XLVII.

(3) *Roma sott.*, p. 524.

(4) *Histoire de l'art.*. vol. II, tav. XIII, n. 16 in cf. con Garrucci *St. dell'a. crist.*, tav. CCIV.

(5) *Oss. sopra i Cimiteri de' SS. Martiri*, Roma 1720, p. 522, 547.

(6) Müntz, *Revue Archéol.*, 1883, p. 1 e seg.

I musaici paleo-cristiani non possono competere per altro coi bizantini, e la nota che feci deve solo mostrare che l'arte cristiana primitiva, si giovò del musaico; ma, come la pagana, se ne giovò più ad uso di pavimenti che d'ornamento parietale.

I pavimenti paleo-cristiani più vetusti risalgono all'epoca di Costantino; mi riferisco a quelli tante volte studiati e riprodotti, scoperti nel 1838, in alcuni *cubicola* del cimitero dei SS. Marcellino e Pietro, detto di S. Elena a Roma, la cui analogia colle opere musive pagane è evidente. In questo che riproduco (fig. 141), attorno al quadro di una colomba, si uniscono linee, si formano nodi e croci, circoli e poligoni, il tutto su un motivo policromo bruno, giallo e azzurro. Il Mazzanti mise a confronto questo musaico con uno romano del secolo III, esposto nella sala di Costantino al Vaticano, e ne mostrò giustamente la somiglianza (1); io indicai, altrove, che il motivo dei nodi è comune nei pavimenti pagani; per citarne uno di quelli indicati nel capitolo precedente, ricordo il gran musaico degli Atleti proveniente dalle terme di Caracalla (sec. III) nel Museo Lateranense, in cui la parte figurativa va tutta circondata da un motivo a nodi. ossia una treccia come nel musaico da me pubblicato. Il motivo della treccia, presente in più d'un musaico di Pompei, si infutura nella decorazione bizantina e lombarda.

Fig. 141. — *Roma:* Pavimento in musaico d'un cubicolo nel cimitero dei SS. Marcellino e Pietro detto di Sant' Elena.

I pavimenti di S. Elena sono contemporanei ad uno della basilica eudossiana di S. Pietro in Vincoli, a fascie di marmo intrecciate e annodate, opera del IV o tutt' al più del secolo V; e non sto a dire d'un pavimento, *opus tessellatum*, stato trovato nelle vicinanze di Costantina in cui, come nei pavimenti di S. Elena, è marcatissima l'analogia colle opere pagane (fig. 142) (1). Consta della solita treccia alla periferia, d'un circolo nel mezzo con una corona e un cartella quadra, fiancheggiata da fiori e uccelli; agli angoli di un grosso vaso si partono due tralci fioriti, e il tutto non manca di genialità. Confrontisi questo con un musaico del Museo Laterano, un musaico del secolo II, si giurerà che questo servì di modello a quello. Non ho il dovere di citare qui gli stupendi musaici del secolo IV *opus sectile*, (2) ornamenti della basilica di Giunio Basso a Roma, basilica dell'Esquilino, famosa soprattutto per la decorazione musiva e marmorea, ma distrutta. Il suo ricordo serve tuttavia a indicare la ricchezza delle basiliche.

Un pavimento molto importante storicamente lo ha il S. Giovanni in Fonte, cappella del Duomo di Napoli, unico monumento della sua specie che possiede questa città e monumento su cui si fecero molte discussioni, circa l'età della sua erezione; lo che è interessante accennare qui, poichè l'età del monumento può essere quella del pavimento, il quale sarebbe un'opera del secolo V, se il *Baptisterum Fontis majoris* fosse stato fabbricato dal vescovo

(1) *La scultura ornam. rom. nei bassi tempi*, Roma 1896, p. 46-47.

(1) Fu riprodotto in colori dal Perret, *Les Catacombes*, vol. II, tav. LXIII, LXIV. tav VI, p. 67. V. anche Garrucci, Op. cit., tav. CCIV.

(2) Ne rimangono due frammenti, vanto del Museo Capitolino; rappresentano entrambi una tigre che investe un agnello.

Sotere (465-486) e se esso S. Giovanni in Fonte fosse il *Baptisterum Fontis minoris*, che Gio. Diacono dice fabbricato dal vescovo Vincenzo (554-578); allora l' epoca cambierebbe. Corre oggi anche l' opinione poco accetta che si tratti di una costruzione dei tempi di Costantino, l' opinione del Catalani seguita dal Cavalcaselle (1) il quale, dovendosi occupare quasi eslusivamente dei musaici murali di S. Giovanni, dichiarò che le movenze, l'abbigliamento, la buona distribuzione dei lumi e delle ombre, la tecnica di essi esprimono l' epoca costantiniana (2). Io ritengo che fabbrica e musaici appartengano al secolo V, incurante del famoso De Dominici che attribuì allo stesso autore, un Tauro (?), i musaici del S. Giovanni in Fonte e quelli esistenti nella cappella di S. Maria del Principio, quest'ultimi opera certa del secolo XIV di un Lellus. E il pavimento, nel cui mezzo emerge un fonte cubicolare, con il fondo in marmo bianco, contiene una grande quantità di pezzi marmorei in forma irregolare di varia grandezza e specie: onde, la sua conformazione, ha una certa analogia colle antiche strutture murali che Vitruvio dice « opera incerta », essendone i pezzi più variati di quelli che formano le antiche pareti. Vi si scorge, fra altro, una lastrina tonda, bianca, la quale fece parte certamente d'una piccola colonna e vi si osserva una serie di fondi marmorei, simili a quelli che si veggono nelle opere arbitrariamente chiamate cosmatesche; vi si osserva pure qualche pezzo già ornato di bassorilievo consunto dal tempo; ed il pavimento nell'insieme è un musaico grossolano, formato di lastre marmoree varie di forma, ma poligonali, avendo persino alcuni pezzi co' lati curvi, uniti senza rispetto alle commettiture. Predominano i marmi bianchi, marmi bianchi venati, molto grigiognoli, ci sono alcuni pezzi di marmo nero, altri di nero venato bianco, altri di svariati alabastri, alcune brecce gialle, con diverse specie di marmi mischi, il tutto vario nella dimensione dei suoi pezzi come lo è nella materia (3).

Anni sono (1884) uno studioso, il Vignola, e con lui il Cipolla, rimise in luce un pavimento musivo esistente sul fianco a tramontana del Duomo di Verona. Fino dai primi anni del secolo XVIII il Bianchini e il Maffei ne avevano parlato, ma al Vignola soprattutto dobbiamo la sua più estesa e completa conoscenza. Questi medesimo ne trattò largamente in una relazione pubblicata sulle *Notizie degli Scavi*, nella quale espone varie congetture sul musaico predetto; fra le altre, che appartenesse ad un edificio pubblico (1). Il musaico si divide pertanto in due parti, la prima spettante ad edificio lungo 50 m. circa, la seconda ad altro edificio di livello

Fig. 142. — *Constantina* (dintorni): Pavimento in musaico ivi scoperto.

più basso, lungo almeno 30 m.; gli assi dei due edifici formano un angolo ottusissimo, essendo il primo verisimilmente un'antica basilica cristiana del V o VI secolo con qualche analogia colla basilica Eufrasiana di Parenzo o il Duomo di Grado, e il secondo edificio essendo anch' esso una chiesa, a più basso livello della prima, costruita a non grande intervallo di tempo da questa.

I musaici oltre ad ornati geometrici od animali, piante, foglie, frutta recano delle iscrizioni con dei nomi prettamente cristiani: Eusebia, Marina, Hymeria; ciò corrisponde all' uso notato da vari archeologi, all'uso antichissimo di fare i musaici dei pavi-

(1) *Stor. delle pitt.* vol. I, p. 15 in cf. con Catalani, *Disc. sui Mon. patrii*, p. 38.

(2) Faraglia, *Mem. degli artisti nap.* in *Arch. per le prov. nap.*, a VIII, p. 262.

(3) Nella parte opposta alla porta che conduce a S. Restituta (antica cattedrale di Napoli) esiste, nell' indicato pavimento, un'apertura rettangolare coperta da lastra di marmo bianco, ornata da un bassorilievo molto logoro; tale apertura conduce in una cripta mortuaria, la quale probabilmente apparteneva a una congrega di frati che nel 1576 ebbe l'uso della cappella di S. Giovanni in Fonte dal cardinale Mario Carafa.

(1) Anni 1884-85-86-88. La relazione estesa trovasi nel volume del 1884, p. 401 e seg., ed è seguita da una lunga nota del Cipolla, p. 408 e seg. Le dette chiese erano già abbandonate nel secondo decennio del secolo IX.

menti nelle chiese, dividendone la spesa fra molti fedeli i quali segnavano i propri nomi ed anche le misure dell'area dei singoli fedeli per voto o libera oblazione eseguita.

§ 5.

Lavori di osso, avorio e bossolo.

Osso e Avorio.

Non mi curerò molto dei lavori di osso per trattar subito, con un po' di larghezza, il soggetto degli avori; non mi curerò molto dei lavori di osso, non perchè sia incerto che l'osso servì alla scultura paleo-cristiana, ma per deficienza di monumenti importanti.

Offro il disegno di un encolpio (fig. 143), pesce simbolico che richiama il pensiero sull'alta antichità di queste reliquie, che i primi fedeli portavano al collo scolpite nell'osso, avorio, bossolo o nel cristallo, smalto, madreperla e in altre materie più o meno preziose. Fu creduto che questi o simili oggetti potessero essere dei contrassegni segreti usati fra i Cristiani per riconoscersi, ma i pesci simbolici sono bucàti per ricevere la catenella e ciò sfata detta supposizione: il mio saggio, lavoro d'osso appartenente al Museo Kircheriano, ha l'occhio bucato ed è grande come l'originale. Ne furono trovati parecchi nei cimiteri come vi si trovarono un certo numero di pèttini liturgici pubblicati parte dal Boldetti (1).

Nella Chiesa primitiva, i sacerdoti si pettinavano avanti di celebrare le sacre funzioni, così le ricerche nei cimiteri produssero una quantità di pettini di osso, avorio e bossolo (veda [fig. 151] un bell'esemplare di bossolo trovato a Chiusi col nome del proprietario, segni simbolici, ecc.). Il pettine che pubblico appartiene al tesoro del Duomo di Sens (fig. 126 *b*): è grande, ingemmato ed ornato di sculture.

(1) *Osservazioni sui Cimiteri*, tav. III, in cf. colla p. 503. Sui pèttini liturgici in generale e sul loro uso v. Durand, *Rationale divinorum officiorum*, lib. IV, c. 3. *De capitis compositione*, Bretagne, *Quelques recherches sur les peignes liturgiques* nelle *Mémoires de la Société d'Archéologie Lorraine*, 2 serie, vol. II, 1860, p. 158; *Bulletin monumental*, v. XXVII (1861), p. 273. Dubois, *le Peigne de saint Berthuin de Malonne et les Peignes liturgiques* (Estratto dal *Bull. de la Soc. d'art et d'hist. du diocèse de Liège*, vol. IV, 1886), V. anche Du Cange, *Glossarium*, voce *Pecten*, e il De Rossi nel *Bull.*, 1863, 1880, 1881, il Martigny, il Krauss, e il Molinier, *Musée du Louvre*, *Catalogue des ivoires*, p. 51 e seg. Nella chiesa greca e orientale l'uso di pettinarsi nei sacerdoti è rimasto, e sull'altare si trova il pèttine; v. *Gazette des Beaux Arts*, v. XXI, p. 158.

I primi Cristiani fecero dunque molto uso degli oggetti eburnei in bassorilievi, piccole sculture e ammisero al culto, trasformandoli, degli avori pagani (1). Esempio meraviglioso: la cattedra di S. Pietro (2).

L'opera d'avorio più veneranda del Cristianesimo, è questa cattedra (fig. 144) e quello che essa è, viene indicato dal mio disegno: lignea, corrosa e portatile, ornata con liste di arabeschi e quadri effigianti le fatiche d'Ercole lumeggiate da lamine d'oro. Si esposero varie opinioni sull'età della cattedra, ossia degli avori che la rivestono; vogliono ravvisarvi l'arte del secolo V o del IV molto inoltrato; e mi meraviglio che lo studioso più recente del monumento abbia dichiarato la sua sorpresa su ciò che « proprio » in questa cattedra siano effigiate delle scene mitologiche (3) onde, con queste parole, egli stimò ciò inammissibile; a conferma — ingenua conferma! — soggiunse che il cristianesimo, correndo il secolo V, aveva definitivamente abbandonato ogni forma o sostanza pagana. Più grossa non potevasi sballare: difatti, eccezione fatta dai primi tre secoli, la Chiesa ammise le sculture del ciclo pagano tolte da monumenti pagani in arredi ecclesiastici, evangeliari, tabernacoli e li ammise senza scrupolo. — Perciò, storicamente, le imprese di Ercole, nella cattedra dell'apostolo Pietro, si trovano benissimo al

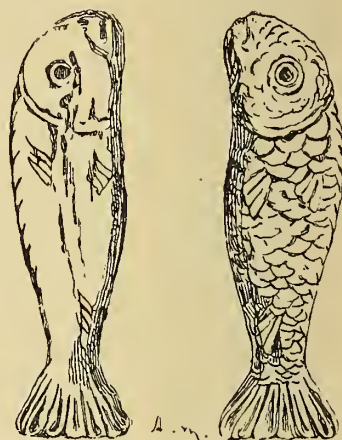



Fig. 143. — *Roma:* Pesce simbolico, encolpio d'osso, nel Museo Kircheriano.

(1) Donati, *De' dittici degli antichi profani e sacri*, Lucca 1753. — Gori, *Thesaurus vet. diptychorum*, Firenze 1759. — Oldfield, *Catalogue of select examples of ancient ivory-carving*, Londra 1856. — Digby Wyatt, *Notices of sculpture in ivory*, Londra 1856. — Westwood, *Fictile ivories in the South Kensington Museum*, Londra 1872. — De Chennevières, *Notes d'un compilateur sur les sculpteurs en ivoire*. — Kraus, *Real-Encyk.* voce: *Elfenbein*. Molte e utili indicazioni bibliografiche. Nelle varie annate degli *Annales Archéologiques*, si trovano diversi studi concernenti i dittici d'avorio, accompagnati da buone incisioni.

(2) *Bull.*, 1868, p. 33 e seg. Il De Rossi mostrò che non una ma due erano le sedie conservate in Roma dell'apostolo Pietro, una nel cimitero Ostriano sulla via Nomentana, di qui forse stata trasferita nella basilica di S. Pietro in Vincoli (Op. e loc. cit., p. 39) e dai fedeli venerata; l'altra, la vaticana, quella su cui mi fermo a parlare. V. anche Garrucci. *St. dell'a crist.*, cit. Vol. VI, p. 11 e seg. Il G. potè esaminare la cattedra a suo agio. Il II Congresso Internazionale d'Archeologia Cristiana tenutosi a Roma nell'aprile del 1900 fra i numerosi suoi voti, emise quello giustissimo che sia concesso di studiare la cattedra lignea vaticana di S. Pietro, la quale oggi è invisibile.

(3) Venturi, *Storia dell'arte ital*, Vol. I. p. 527.

posto. È ammesso che i quadri eburnei colle imprese d'Ercole, i quali ornano il telaio anteriore della cattedra, non furono fatti per qui, ma qui applicati senza cura (alcuni sono collocati a rovescio) si assegnano almeno al secolo V.

La cattedra fu gestatoria, si mantenne tale nel Medioevo e si inalzò a potenza di simbolo, facendola oggetto di gran festa ricorrente ogni 22 febbraio, giorno in cui la cattedra stessa si esponeva al pubblico.

Quanto alla vetustà, pei primi cinque secoli si raccolgono numerose testimonianze sul nostro monumento, relative alla *sella apostolicae confessionis*, alla *sede apostolica*, alla *sedes Petri*, alla *sedes magni sacerdotis* allusive alla vera cattedra di S. Pietro sulla quale sedè il grande apostolo e i successori di lui sino a Damaso (366-384) e Sericio (384-398): così si diceva nel secolo IV. Sta pertanto che la vera ed antica cattedra di S. Pietro era di legno, e nel nostro monumento appartiene all'originaria cattedra dell'apostolo, soltanto la parte lignea che ancor oggi si vede; però va distinta la parte di quercia giallastra, che risalirebbe ad un'epoca più alta, dalla parte d'acacia più conservata e non sghezzata per averne delle reliquie; e gli avori sarebbero di diverse mani (non posso confermarlo). Architettonicamente la cattedra appartiene ai primi secoli cristiani col suo timpano non profilato agli angoli, ed i suoi archetti giranti direttamente sulle colonne pseudo-ioniche. Infine le faccie laterali, che non esistono più, erano ornate d'archetto esse pure; oggi se ne vedono gli incastri, perciò una ricostruzione ideale della cattedra sarebbe facile; il Torrigio la tentò e il disegno del T. fu ripetuto dai Bollandisti (1).

L'ordine dei quadri nella cattedra di S. Pietro, corrisponde al seguente specchietto:

Ercole combatte l'idra	Ercole agguanta il cervo	Ercole agguanta il toro	Ercole porta un cinghiale	Ercole combatte il leone	Mostro con testa di Sirena ?
Ercole netta le stalle d'Augia	Ercole doma i cavalli	Ercole prende il cerbero	Ercole toglie il cinto ad Ippolita	Ercole alla palude Stinfalide	Ercole lotta con Anèto
Mostro con testa d'Elefante	Scorpione	Mostro con testa di lepre	Tritone che esce da un turbine marino	Ercole alle Esperidi	Mostro con testa d'uccello

Un tributo eccezionale allo studio degli avori paleo-cristiani viene dai dittici e da una quantità di cofanetti o cassettine.

I dittici pagani studiati nelle pagine passate, trasformati in cristiani, furono ammessi dalla Chiesa primitiva, la quale possedette anche dei suoi proprii dittici (1).

La Chiesa si servì dei dittici a molti usi; l'annotazione dei santi martiri, la cronologia dei vescovi, la cronologia dei benefattori, l'ornamento d'altari nella celebrazione della messa (si chiamarono perciò anche tavolette sacre); e specie negli altri tempi del Cristianesimo i dittici si componevano di due fogli, corrisponendo rigorosamente alla voce che li designa; poi, i fogli aumentarono, continuando a chiamarsi dittici. I fogli pare fossero di pergamena riuniti in due tavolette d'avorio, e gli autori sogliono dividere in due o tre classi i dittici ecclesiastici, dittici dei battezzati, dei viventi e dei morti.

Sulla loro introduzione nella Chiesa, i pareri sono profondamente disformi: da chi la fissa al secolo X si va a chi attesta che i dittici erano ammessi universalmente nel secolo III, nè pel secolo IV esisterebbero dubbi; sta che il loro uso si sarebbe smarrito nel secolo XII presso i Latini, più tardi nel XV presso i Greci.

Pubblico, in proporzione molto ridotta, l'interessante dittico del console Areobindo il giovane, vissuto ai tempi del pontefice Simmaco (498-514) (fig. 145): vi si vedono due cornucopie dalle quali si staccano dei tralci di vite sormontati da cartelle; in una di esse si legge: FL. AREOB. DAC. AL. AREOBINDVS. VI. (*Flavius Areobindus Dagalaifus Areobindus vir illustris*) e nell'altra: EXC. S. STAB. ET M. M. POR. EXC. CO. ORD. (*Excomite sacri stabuli et magister militiae per Orientem exconsule consul ordinarius*). Il nome di Areobindo è ripetuto due volte per distinguere questi dal padre con-

(1) Salig, *De diptych.*.. v. anche Martigny, *Dictionn*, voce: *Diptyques*. p. 249 e seg.

(1) *Acta ss. T. V. Junii*, p. 157.

sole nel 434; il dittico appartiene a quelli che da consolari divennero ecclesiastici, ai dittici cosiddetti misti. Allo stesso genere appartiene il dittico di Flavio Tauro Clementino (primi del secolo V) coevo al dittico di Areobindo più interessante artisticamente; esso contiene l'imagine del console e nelle faccie interne delle formule liturgiche in greco, tra cui l'esortazione di raccogliersi nella fede di Dio implorando da lui misecordia, pace, carità, esistenza. Vuolsi che il dittico di Flavio Tauro Clementino, nella sua parte ecclesiastica, appartenga al secolo VIII e sia stato in uso in una chiesa di Sicilia.

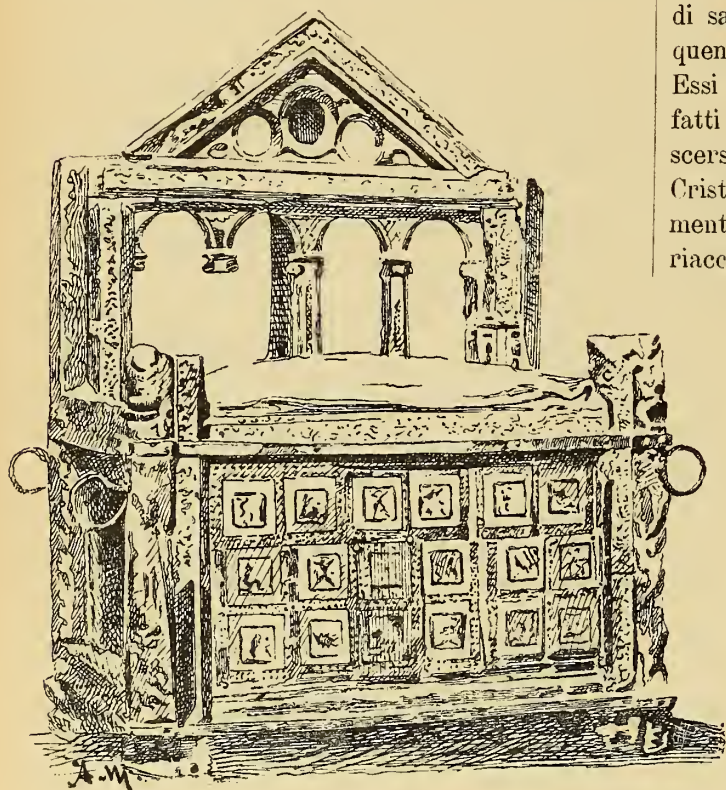



Fig. 144. — *Roma:* Cattedra di S. Pietro nella basilica di S. Pietro.

Ancora un dittico misto (?). Due fogli. Sul primo una figura in piedi con abito consolare, la testa tonsurata, la « mappa circensis » trasformata in sudario e il bastone sormontato da una croce: sopra, le parole: SANCTVS GREGORIVS, nella superfice presso la testa i due versi: + GREGORIVS PRÆSVL MERITIS ET NOMINE DIGNVS VNDE GENVS DVCIT SVMMVM CONSCENDIT HONOREM.

Sul secondo foglio vedesi la stessa figura, ma il personaggio assiso e non tonsurato. Per iscrizione: DAVID REX.

Parrebbe ragionevolmente che questo dittico, detto di S. Gregorio, fosse la imitazione d'un dittico consolare del secolo V, eseguita da artista langobardo a glorificare l'alta stirpe del Santo, come lo indica la iscrizione che sormonta la figura; perciò è falsa l'opinione di coloro che, in questo avorio, vedono una trasformazione di un dittico consolare o un dittico misto (1).

I dittici misti erano rimaneggiati nel passaggio dal profano al sacro, e si ribattezzarono con nomi di santi le imagini dei consoli; la qual cosa è frequente nelle gemme più di quanto non si supponga. Essi seguono cronologicamente gli ecclesiastici: fatti apposta per la chiesa e facili a riconoscersi dalle immagini o scene puramente cristiane: Cristo, la Vergine, i Santi, l'Antico e il Nuovo Testamento. Un celebre dittico detto di Rambona, che sarà riaccennato in sèguito, appartiene a questa classe, cui si assegna un dittico che orna il tesoro del Duomo di Milano, attribuito al secolo IV, dal Labarte erroneamente giudicato del IX. La scultura narra alcune scene della vita di Cristo e le composizioni, un po' abbondanti di imagini e cose, fanno desiderare i riposi che mettono in luce gli effetti dell'arte. Il dittico più ancora che al IV, vorrei attribuirlo al secolo V.

Il Duomo di Palermo possiede un dittico ecclesiastico suddiviso a piccole storie, che ricordano la imposta di S. Sabina; e il Museo Nazionale di Firenze ne possiede uno simile più interessante, artisticamente, un dittico della collezione Carrand: la parte più curiosa è il primo foglio; con Adamo nel paradiso terrestre che abbranca un alberello (fig. 146) e, sotto di lui ed alle spalle una turba di bestie in movimento.

Il dittico di Firenze opera del secolo V, non può dunque confrontarsi a quello di Palermo; questo scapiterebbe enormemente dal confronto e può ricordare un dittico, o frammento di dittico, del Museo Meyer a Liverpool. Al secolo V ascrivo un altro bel dittico del Museo Britannico, ossia un frammento tante volte riprodotto; un angelo d'aspetto nobilissimo, in piedi, vigoroso e bello, il quale tiene colla destra un globo sormontato da una croce colla sinistra

(1) Wilpert e Graeven, *Dittico di S. Gregorio Magno* in *Arte* f. III-IV, 1898. V. Kraus, *Real-Encyk.*, I, p. 371 e *Geschichte der christ. Kunst* I, p. 500.

un lungo bastone in forma di scettro, accompagnato dal seguente verso: + ΔΕΧΟΥ παΡΟΝΤΑ ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ, il quale doveva completarsi nel foglio che manca.

Nel Museo di Berlino noto un dittico ecclesiastico con imagini piú romane che cristiane, del secolo V o del principio del successivo, rappresentanti la Vergine e Gesù in trono fra due angioli in piedi nel primo foglio, nel secondo Cristo fra S. Pietro e S. Paolo senza nimbo, Cristo fanciullo e Cristo maturo, benedicenti e il sole colla luna personificati agli angoli nell'estradosso delle arcate.

Possiedono dittici ecclesiastici, originali, le città di Amiens, Treveri e Arles; se ne attingono notizie nel Martigny, il quale indica dei lavori scritti su ognuno, e parla del dittico di Fulde, di cui lo stesso autore pubblica la lista dei nomi di imperatori, vescovi e conti, in esso incisi (1).

I cofanetti eburnei che stiamo per esaminare hanno aspetto più pagano che cristiano; detti « italo-bizantini », se non constasse che la Chiesa ammise dei soggetti non tolti dalla sua vita ideale, nelle opere che accolse nel proprio grembo, niuno li ammetterebbe fra le antichità cristiane: arcieri, centauri, folle d'amorini, cavalli e cavalieri, magari le fatiche d'Ercole come nella cattedra di S. Pietro; tale il mondo che rivive, su questi oggetti, il mondo pagano colla sua mitologia non velata. Sono poco comuni i cofanetti che contengono delle composizioni differenti da queste; uno dei cofanetti senza arcieri, o centauri, o folle d'amorini, o cavalli o Ercoli, è posseduto dal Duomo d'Ivrea; esso ha le solite fascie a rosette, ma la superficie che racchiudono queste fascie, anzichè disposta a quadri, è liscia e riempita da una scultura trita, formata di leoni e grifi in azione. Questo cofanetto era poco conosciuto e si ornò con dei fermagli di rame dorato, stile orientale, amplificazione riferibile a epoca assai più tarda di quella attribuita con riserva all'avorio, cioè il secolo VIII. L'opera devesi collocare pertanto sotto ai modelli che indicherò come espressione elevata dell'arte nei cofanetti eburnei.

La forma dunque, si svolge sempre colle stesse linee: rettangolare, con coperchio a spiovente, una superficie piana in cima e lignea essendo i bassorilievi soprammessi. I bassorilievi soprammessi compongono una incrostazione di piccoli quadrati con una o più figure (raramente le cassettine ricevettero dei bassorilievi a guisa di lungo fregio) e il motivo ornamentale che li circonda, si compone di rosette, le quali svolgonsi, con sufficiente monotonia, fra i bassorilievi sopra e sotto e sul coperchio.

I soggetti e lo stile delle sculture avrebbe dovuto guidare al vero chi si interessò al nostro argomento: invece le opinioni sull'età dei cofanetti si intrecciarono e si contrariarono come trattandosi di opere mancanti d'indizi. Ed ecco Roberto von Schneider ad accertare che una parte dei cofanetti fu eseguita a Bisanzio in una bottega che ripeteva i motivi d'un

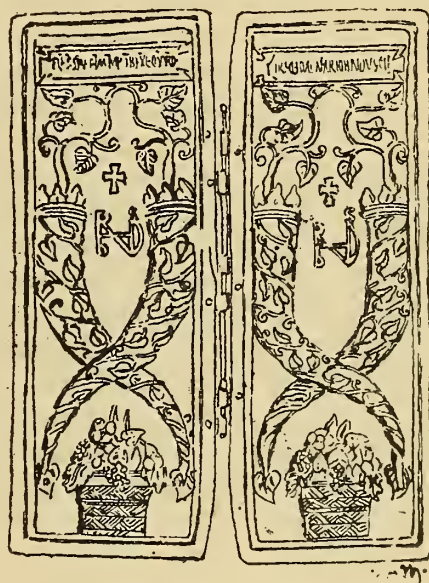



Fig. 145. — *Lucca:* Dittico d'avorio del console Areobindo.

antico campionario (1), ma ecco opporglisi il Graeven che nega la possibilità che si sia continuato a ripetere dei secoli le stesse cose, ond'egli pretende che l'artefice tenesse a modello i rilievi di antiche oreficerie (2); e il Molinier ecco che tien bordone ai precedenti scrittori, in ciò che concerne l'epoca (3); tutt'e tre, in sostanza, sentenziano che i cofanetti vanno dal secolo VIII al XII.

Che esistano delle differenze tecniche fra i cofanetti è innegabile, ma che simili differenze corrispondano al periodo stilistico che corre fra l'VIII e il XII secolo non appare ai miei occhi: i bassorilievi dei cofanetti appartengono alla fine del secolo IV o al principio del V; potrebbe darsi che i bassorilievi

(1) Recentemente un nuovo avorio che ornava la Raccolta Barberini a Roma passò al Louvre; un avorio con un gruppo equestre ed un persiano sul fondo, giudicato del secolo V. Non lo vidi.

(1) *Ueber das Kairosrelief* in *Torcello und ihm verwandte Bildwerke*, Vienna 1896.

(2) *Antike Vorlagen Elfenbeinreliefs* in *Jahrbuch der K. preuss.* K., Berlino 1897.

(3) *Hist. gén. des arts appl.* vol. I *Ivoires*.

siano copie di antichi esemplari, ma non capisco che si debba cercare una soluzione circonvoluta quando il vero apparisce chiaro. I bassorilievi, riportati all'epoca anzidetta, si associano ad un genere di avori di cui conosciamo un solennissimo esempio, la cattedra di S. Pietro, esempio sulla cui vetustà nulla c'è da opporre: se li vogliamo allontanare dalla loro sorgente naturale, allora bisogna dare una spiegazione che avvolge il fatto in un'oscurità sospettosa. Perocchè ivi non si fa tanto questione di soggetto quanto di stile; ed io che parlo volgendo l'occhio sui cofanetti che mi offrono più facilmente la chiave a penetrare nel mistero della loro età - i migliori - mi domando che epoca del tardo Medioevo poteva produrre figure così solidamente piantate e costrutte. Un'oasi in mezzo al deserto è presto detto, ma il tempo dei miracoli finì; nè si deve ricorrere a ragioni inverosimili, quando il vero s'impone. Anche il gusto delle fuseruole, ornamento minuto dei cofanetti, è classico e se le fascie con rosette hanno una certa andatura originale, non mancano esempi analoghi nel secolo V, — certi riquadri di S. Sabina; eppoi il motivo dei circoli colla rosa dentro, annodati o snodati, ebbe una vita lunghissima la quale si infuturò in tutta l'arte ornamentale bizantina e lombarda; però fra i classici e i medievali corre una differenza di composizione di tocco, di accento e l'accento delle nostre rosette è classico. In un sepolcro della via Latina (sec. II), la stanza principale va ornata di un soffitto con delle fascie e circoli annodati, i quali ricordano le fascie dei cofanetti ch'io chiamerei paleo-cristiani anzichè italo-bizantini.

Fig. 146. — *Firenze:* Parte di un dittico ecclesiastico, nel Museo Nazionale (collezione Carrand).

Può sembrare inutile insistere, come superfluo il ridire che la supposizione di una copia d'originali classici eseguita nel secolo VIII o secoli seguenti, non si può sostenere poichè non si vede chiaro il perchè dell'imitazione, e non si vede l'artista capace di tale perfezione. Parlo dei cofanetti migliori, non di quelli in cui lo stile scivola nel manierato o nel falso; io dò un modello dei primi che sono i più antichi e dei secondi.

Cito in prima fila il cofanetto del Museo di Firenze (fig. 147), indi ne cito uno del Museo di Cividale ed uno del Museo di Kensington a Londra, il quale fino al 1861 appartenne al Duomo di Veroli (Frosinone) (1), il quale ne ricorda uno della Cappella Palatina a Palermo (2).

Metto in seconda linea, e attribuisco loro un'epoca più tarda, un cofanetto del Museo d'Arezzo (tav. 8), uno del Museo Civico di Pisa diverso dagli altri, inquantochè al luogo di figure umane, nei partimenti entro le fascie a circoli, contiene delle figure animalesche, ed uno nel Museo Civico di Venezia, di cui si conserva una tavoletta. Cito soltanto una parte dei nostri monumenti ma indicando, in sostanza, i cofanetti dei Musei italiani, indico i migliori. Nel confronto, il cofanetto di Firenze ha molta analogia con quello di Cividale e questi due sono anteriori al cofanetto d'Arezzo, il quale dev'essere uscito da mani meno esperte ed eseguito sopra il ricordo dei cofanetti di Firenze, Cividale, Veroli e simili forse in età più tarda o, nella stessa età, da artefici scadenti.

Nelle Raccolte estere, oltre quello esistente nel Museo di Kensington, si vedono dei cofanetti paleo-cristiani nel Museo a Darmstadt, nel tesoro del Duomo a Lione, nel Museo dell'Eremitaggio a Pietroburgo, tutti appartenenti alla stessa famiglia.

Osservò il Graeven, a mostrare la voga dei cofanetti bizantini, che almeno trenta esemplari completi e i frammenti di altri venti, si sono conservati fino ai nostri giorni; e il numero dei cofanetti dello stesso genere che invece di riprodurre delle figure profane hanno dei soggetti cristiani, è molto scarso (3).

L'Italia, che offre i modelli più belli di cofanetti, possiede, nel Museo Cristiano di Brescia, un monu-

(1) Maskell, *Ivoires: ancient and mediaeval,* Londra 1875, p. 55-57. Il cofanetto di Veroli fu pubblicato in una grande cromo dalla società Arundel in *Chromolithographs of the principal objets of Art in the South Kensington Museum,* Londra 1868, tav. V. Anni sono fu ritrovato uno di questi cofanetti bizantini con figurazioni identiche a quelle già note, in una casa di Roma; esso ricorda molto quello di Veroli e del Museo di Kensington.

(2) Di Marzo, *Di una cass. d'avorio nella R. Cappella Palatina.* Palermo 1887 e v.: *L'Arte,* 1902, p. 45-46 ove il cofanetto sta riprodotto.

(3) *Arte,* 1899, p. 299 e Graeven, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des aller Köchsten Kaiserhauses* XX. 1899. Contiene una lista di cofanetti.

mento eburneo che non ha l' eguale; la cosiddetta « lipsanoteca di Brescia », monumento destinato alla conservazione delle reliquie, ossia custodia o teca sacra opera del secolo IV, dal tono eminentemente classico (fig. 148). Lunga 315 mill., larga nei fianchi 218, alta 210, i suoi fregi compongono irragionevolmente, oggi, una croce, la quale si può scomporre con la fantasia, per dare ai pezzi medesimi la loro originale posizione. Il fatto che la lipsanoteca del Museo di Brescia, lungi da servire all' uso indicato, fosse una teca o custodia sacra, quasi forziere di monete o atti pubblici importanti alla Chiesa, vien corroborato da ciò che nel secolo IV, era censurato il culto delle reliquie i questo fatto, accolto da vari autori (1), non fu dall' Odorici (2), antico illustratore della lipsanoteca, la quale è tutta storiata e le sue storie concernono gli Evangeli, l' Antico Testamento e alcune — come Giona ingoiato dalla balena e rigettato sul lido, Giona sotto la zucca, le agapi cristiane, Daniele fra i leoni — dirigono il pensiero alle rappresentazioni cimiteriali. Nè manca il Buon Pastore, nè l'Orante, ma il Buon Pastore esula dall' avorio bresciano a quel modo che si vede nei cimiteri colla pecorella sulle spalle e vi figura sulla soglia dell'ovile, investito da un lupo e vicino al gregge. Qui, sulla linea di questa storia, sta Cristo in mezzo

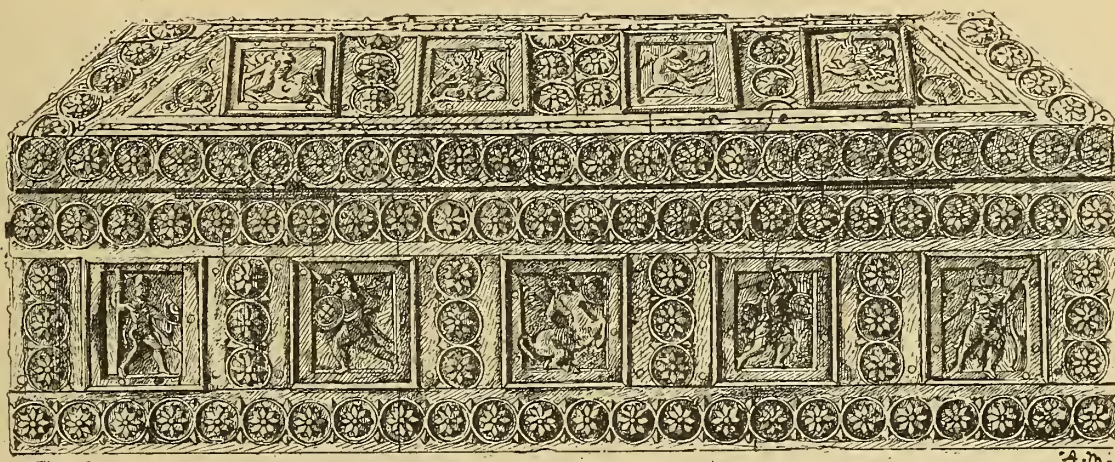



Fig. 147. — *Firenze:* Cofanetto d' avorio della collezione Carrand, nel Museo Nazionale (Fotografia Alinari, Firenze).

ai dottori, entro una solenne composizione architettonica, corrispondente alla scena del Buon Pastore; dall'altro lato vedesi l'Emoroissa, la povera donna dell'Evangelo che risana toccando il pallio di Gesù, e due simboli: il pesce ed il gallo. Le storie di Daniele empiono il fregio inferiore di piccole figure, quelle di Giona, compongono quello superiore; presso a questo, cinque medaglioni ed un altro fregio, con piccole figure, dicono cose note di Mosè, cominciando da quella in cui questi fu rinvenuto bambino sul Nilo. La storia che segue, con grandi figure, è bella per movimento e chiarezza; e come sui sarcofagi paleo-cristiani, su una medesima superficie, si svolge, qui più d'un soggetto. Le scene rappresentano: Cristo fra gli apostoli, Pietro e Andrea sulla sponda del mare presente la mano misteriosa di Dio, segno della veggenza e potenza divina, la scena d'Anania e Safira che compiendo il tentativo di defraudare la Chiesa, rimproveràti da S. Pietro, morirono subito; — scena bipartita che mostra Safira alla presenza dell' apostolo col sacchetto fatale a' piedi e Anania condotto via da alcuni giovani; però Anania dovrebbe figurarvi morto, qui, non figurando tale, l' artista si permise una licenza che offende gli Atti apostolici senza turbare la bellezza di questo gruppo, il più bello dell'avorio. Allato vedesi Giuda appiccato, traditore come Anania e Safira, a destra la resurrezione di Lazzaro e la guarigione del cieco, a sinistra, storia d' interpretazione dubbia, forse la risurrezione della figlia di Jairo ed in cima, nelle storie grandi, vedesi il tradimento di Giuda, Pietro che disconosce Gesù nella storia superiore, eppoi Gesù al conspetto d' Aima, Caifasso e Pilato e, qua e là stendonsi le piccole storie di David che atterra il gigante, il sacrificio

(1) Questo monumento di Brescia fu largamente illustrato in tavole grandi, e con una minuta descrizione, dal Garrucci in *Op. cit.*, vol. VI. tav. 441 e seg. in cf. colle pag. 63 e seg.

(2) Odorici, *Antichità crist. di Brescia*, ecc. Brescia 1845, p. 62 e seg. Prima dell'O. illustrò il monumento l'ab. Brunati.

del profeta Elia, la storia di Lazzaro con Giacobbe dissetare il gregge, di Rachele e Giacobbe che s'incontra con Esaù, tuttociò riunito in un assieme armonioso con contrasti fra il grande e il piccolo d'ottimo effetto.

Qualcosa di simile si vede nella cattedra eburnea di S. Massimiano a Ravenna; le storie figurative sono alternate o suddivise ora da scene con piccole figure ora da ornamenti minuti, il che produce lo stesso piacevole risultato.

Non hanno il merito della teca di Brescia alcuni bassorilievi assai vantati, di una teca eburnea posseduti dal Museo Britannico di Londra, ove le figure tozze, forti e tonde che vi emergono, lasciano un buon ricordo in chi le guardi.

I soggetti appartengono alla vita di Cristo e havvi

Fig. 148. — *Brescia*: Teca sacra d'avorio, nel Museo Cristiano.

una scena, quella di Pilato, che sopra le altre spicca per movimento ed espressione. I bassorilievi della teca londinese sono posteriori alla teca di Brescia di circa un secolo (1); questa strada a parlare di due coperte d'evangeliari, opere cospicue del Duomo di Milano, fra le notevoli della scultura d'avorio.

Cotal tesoro non si compone di molti oggetti ma ne possiede alcuni di primo ordine.

La coperta di evangeliario riprodotta nella tav. IX è uno dei pezzi preziosi del tesoro. Circondata da pampini, i cui rami compongono un semplice intreccio di ottimo effetto, la sua parte sostanziale si compone di varie storie con figure ben proporzionate, vivaci nei movimenti, panneggiate con eleganza. Lo stile della scultura richiama le migliori cose dei primi anni del secolo V, e il confronto portò il Labarte a ricordare il sistema ornamentale della cattedra di S. Massimiano a Ravenna, guardando la coperta di

(1) Garrucci *St. dell'a. crist.*, tav. CCCCXLVI e Kraus, *Real-Encykl.*, p. 75.

Milano (1); e ricorda a me, nella bella scena dei Magi, una scena del sarcofago ravennate dell'esarca Isaaccio (2). Il motivo si svolge molto più bravamente nella coperta, ove va considerato lo spirito decorativo della strage degli Innocenti e la squisita bellezza dell'angiolo nell'Annunciazione.

Allo stesso tempo circa risale la coperta dell'altro evangeliario detto « dittico dalle cinque parti » perchè formato da una composizione centrale e da quattro tavolette, che si uniscono in rettangolo o in quadrato. Tale evangeliario, opera romanissima, assai corrosa, riceve dal lato ch'io in parte riproduco, inatteso aspetto pittorico da un agnello nimbato ricco di smalti, entro una corona e una edicoletta (fig. 149).

La composizione è semplice (3); a' quattro angoli sono poste delle corone, due col simbolo degli evangelisti, due con de' busti; negli spazi intermedi, si stendono alcune storie, nei verticali tre, suddivise architettonicamente; negli orizzontali se ne stendono due, una sopra una sotto.

Poichè il Duomo di Milano conserva l'altra parte della coperta, il ciclo degli evangelisti si completa, e nell'altra valva dell'evangeliario, al luogo dell'agnello, havvi una croce entro la solita edicoletta, qui ornata da cortine, in origine tempestata di gemme, ed ai lati di questa composizione centrale veggonsi sei scene, tre per parte, svolgentisi in superficie quadre rappresentanti alcuni fatti di Cristo.

Ambo le valve sono corrose, tuttavia è facile arguire la bellezza originaria di esse dalla proporzione delle figure, e dalla maniera franca della scultura che dice essere. la presente, opera di un artista educato alla scuola della classicità, collo spirito ancor pieno di romanismo. Anche il Museo di Bologna conserva il frammento di un dittico « dalle cinque parti » riputato da taluno una riduzione d'un dittico consolare in uno sacro; la qual cosa non pare ammissibile come si ammette invece pel dittico di S. Gregorio, nel tesoro di Monza. Così la pensa il Graeven, che reputa il frammento di Bologna il resto di un dittico « dalle cinque parti ».

Il mio paragrafo sugli avori, dovrebbe sfatare vari errori: quello di credere che il Cristianesimo ripudiasse, nel fatto, i soggetti pagani e quello che fosse insensibile alla purezza e venustà delle forme. Gli esempi non sono peraltro qui tutti. Altri ve ne sono fra le pissidi, che si costumarono d'avorio e si circondarono di immagini e ornati, che si ritrovano in gran parte nei monumenti citati e sui sarcofagi paleo-cristiani.

Il monumento più antico che si vide a Orvieto alla Esposizione Eucaristica del 1896, fu una di queste pissidi o scatole tonde destinate a conservare le eulogie: la pisside di Bobbio. Intorno alla sua età furono emesse varie opinioni, gli uni volendo che sia il secolo II, gli altri il IV: onde, pei primi l'avorio non sarebbe neanche sfiorato dal Cristianesimo, per gli altri sarebbe un monumento prezioso d'arte paleo-cristiana. Il soggetto rappresentato nel cimelio di Bobbio, cimelio che appartiene alla basilica di S. Colombano, è Orfeo che incanta gli animali al suono della lira, soggetto comune all'arte paleo-cristiana trattato con eleganza nella vôlta di un cubicolo nel cimitero di Callisto. Il nostro monumento si vorrebbe del II anzichè del secolo IV; cotale tesi, accennata dal Peratè (1), non difetta d'audacia; esistono dei sarcofagi del secolo IV i quali si avvicinano al valor plastico del monumento bobbiese; al suo stesso genere appartiene una famosa pisside di Berlino, opera incontestabile del secolo V, la quale sostiene trionfalmente il raffronto colla pisside di Bobbio. Nè la teca di Brescia, nè il cofanetto eburneo del Museo Nazionale di Firenze, si possono collocare lungi dalla pisside bobbiese di cui, mancando qui la vignetta, dò la descrizione.

Ha la forma, dissi, d'una scatola tonda o cilindrica (alt. m. 0,16, diam. 0,125) manca del fondo e del coperchio e, verisimilmente, il coperchio era figurato come tutto il corpo della pisside. Orfeo in cappello frigio, vestito di lunga toga, sta seduto sopra un arco; intorno a lui gironzano animali attirati dal suo suono e giovani i quali, colpendo il rispettivo cavallo, si spingono a corsa sfrenata. Il movimento agita quest'avorio che, al primo vederlo, fa venire in mente il sarcofago di Elena, madre di Costantino, nel Museo Vaticano, a motivo d'una certa analogia; la sua estremità superiore, ornata d'un fregio o anello entro il quale scorazzano figurette di dimensioni molto più piccole delle prime descritte, dà luogo ad un bassorilievo di un piano solo. Non so quanto sia possibile che la pisside

(1) *Hist. des arts, ind.* vol. I, pag. 31.
(2) *Ornamenti nell'Architettura*, Vol. I, p. 361.
(3) Il Labarte in *Hist. des arts ind.*, vol. I, tav. V, dá tutta la coperta a colori; la coperta stessa fu riprodotta a semplice contorno dal Garrucci in *Stor. dell'a. crist.*. vol. I tav. V. Inoltre questa e l'altra coperta, furono riprodotte in rilievo dalla Società Arundel di Londra e messe in commercio.

(1) *L'Exposition d'art religieux à Orvieto* in *Gazette des Beaux Arts*, a. 1896, p. 498.

attuale corrisponda ad una di cui parla Giona monaco, scrittore del secolo VI, cioè un tubo d'avorio offerto a S. Colombano abate da Gregorio il Grande (590-604); comunque deve escludersi che il nostro monumento sia dell'epoca di Gregorio I (1).

Alla stessa Esposizione d'Orvieto eravi una pisside del secolo VI, eburnea, del Duomo di Pesaro (veda più qua), ma la distanza fra le due è marcatissima.

La pisside d'avorio del Museo nazionale di Berlino appartiene alle più belle opere paleo-cristiane che sia dato indicare (fig. 150). Come la pisside di Bobbio è rotonda, coperta di figure quali sedute quali in piedi, e la parte che riproduco va signoreggiata da Cristo in trono, che ha alla sua destra ed alla sua sinistra gli apostoli principali dei quali, S. Pietro e S. Paolo seduti presso di lui, gli altri in piedi, hanno variato il gesto e sembrano tutti compresi d'entusiasmo dalla parola di Cristo, in azione di chi parla gravemente e s'impone. A un lato sta Abramo, pronto al sacrificio, e tutta la scena si svolge entro una specie di portico architravato, sostenuto da esili colonne scannellate a spira.

Di fronte a sì solida e vigorosa scultura, si resta meravigliati; il suo stile si unisce a quello delle migliori sculture classiche, e si vola col pensiero all'opere ante-costantiniane; onde a confrontare la pisside di Berlino, con altre pissidi eburnee, come quelle indicate, la differenza equivale a mettere in gara uno scultore nobilissimo con un povero tagliapietre.

Se dovessi indicare un monumento fra quelli da me studiati, che avesse dell'affinità colla pisside di Berlino, ricorderei la capsella argentea di S. Nazzaro a Milano.

Tutte le notizie su questa pisside si trovano nel nuovo catalogo degli avori al Museo di Berlino, recentemente pubblicato (2); — si sa che la pisside apparteneva, avanti la fondazione del Museo, al Gabinetto reale degli oggetti d'arte (*Kgl. Kunstkammer*) e fu acquistata a Coblenza; inoltre, secondo l'affermazione del Buckard, suo antico proprietario, la pisside proviene da un villaggio collocato sulle rive della Mosella, ove serviva da piede d'un crocifisso.

L'avorio che produsse tanti begli oggetti destinati al culto, servì molto alla scultura degli anelli, delle fibule, ecc. (1), ma il genere degli oggetti e il fatto che sovente gli anelli paleo-cristiani non furono ornati, toglie importanza a questa specie di produzione artistica industriale. Le ricerche dettero quindi alle nostre Raccolte una quantità di anelli d'avorio, semplici circoli, cui taluno attribuì un significato funerario per ciò che, una gran parte di essi, si trovò vicino a delle tombe.

Non parlo di pèttini liturgici tanto più che ne dò subito un bel modello di bossolo.

Bossolo.

Il modello ritrovato a Chiusi (fig. 151) richiama l'uso indicato dei sacerdoti antichi di pettinarsi avanti la celebrazione delle sacre funzioni. Segue da ciò che in antico, i sacerdoti officianti non solo indossavano abiti speciali, ma dovevano riordinarsi i capelli. Nel tesoro di Monza si trovano alcuni pèttini d'avorio e vari tesori di chiese conservano dei pèttini liturgici, di cui il tempo andò via via restringendo la costumanza, sinchè furono destinati ai soli vescovi ed al papa.

Dei pèttini di Monza uno sarebbe appartenuto alla regina Teodelinda; così sarebbe un pèttine di uso profano e acquisterebbe pregio anche dall'importanza di chi se ne servì (su ciò si può essere riservàti). Il pèttine qui pubblicato, che per la singolarità dei simboli e la sua vetustà sale ad immenso valore, è un lavoro di bossolo appartenente alla fine del IV o principio del secolo V, un pèttine profano piuttosto che liturgico. Perchè sembra che non esistano pèttini liturgici anteriori al secolo VII, ed uno d'avorio scoperto a Cartagine, il quale non ha l'importanza del pèttine di Chiusi, attribuito al V o VI secolo, non servì forse agli usi della Chiesa (2). Va ornato di simboli religiosi come il chiusino, ma questo non basta a dichiararlo liturgico e a escludere che abbia servito ad uso domestico. Nel pèttine di Chiusi due agnelli simbolici si volgono, quasi facendo simmetria, ad una corona, nell'altro lato gli agnelli si volgono alla cattedra velata.

Difficile indovinare l'uso di simili utensili, perchè i pèttini dovevano essere molto adoperati nelle case dei primi Cristiani, tanto vero servirono ad ornare

(1) Bottazzi, *Degli emblemi o simboli dell'antichissimo sarcofago della Cattedrale di Tortona*, Tortona 1824, p. 45.

(2) 1900, p. 1 V. anche Kugler. *Kleine Schriften*, II, p. 327.

(1) Il Garrucci pubblicò una fibula d'avorio appartenente alle sacre vesti di S. Cesario Arelatense nel Duomo di Arles, assegnata al secolo V, *Stor. dell'a. crist.*, VI tav., 479 in cf. colla p. 124,

(2) Barbier de Montault, *Bull. Monum.*, 1881, p. 744.

le tombe e come i vetri si misero sui loculi nei cimiteri vedendosene frequentemente la impronta sulla calce.

Mostrai che si eseguirono dei pèttini preziosi per la materia e il lavoro, e sto per mostrare che si adoperarono come doni. Fe' dono di un pèttine Bonifacio V (619-25) alla regina Etebreda, Adnon I (772-95) menziona un pèttine fra i doni mandati dall'imperatore bizantino al duca Arichi e così via.

§ 6

Lavori tessili.

Tessuti d'addobbo.

C'è da dir poco su questo soggetto se ci si limita ai fatti reali; estendendo le indagini sui musaici, sulle miniature, sui marmi, sugli avori, sugli scritti, allora la materia cresce sensibilmente.

Va ricordata la cattedra nell'abside di S. Pudenziana a Roma (fine del sec. IV) e le cattedre nella cupola di S. Giovanni in Fonte a Ravenna, (seconda metà del sec. V) perchè il loro lusso di guanciali e paludamenti devesi conoscere. Dai musaici volgendosi alle miniature, devesi conoscere il famoso evangelio del Duomo di Rossano, benchè appartenga al secolo VI (1).

Il lusso si estese agli altari; — se nel secolo V e nei secoli immediatamente antecedenti si fecero delle semplici mense a due o quattro colonne, gli altari si circondarono di veli fino dal secolo IV.

I Cristiani antichi chiamarono *veli* i parati delle chiese. Fino a tutto il secolo XVI i pontefici continuarono a donare, ogni anno, nel giorno di Pasqua, alle maggiori basiliche di Roma, un *velo*.

Veggansi i tappeti della basilica di Giunio Basso; essi corrispondono a quelli celebrati da Roma repubblicana e indicano il costume di appendere i tessuti ai muri, il quale coesistè a quello di appendere le cortine alle porte delle basiliche o oratorii, agli archi dei portici o ai tabernacoli degli altari.

Fra i più bei sarcofagi paleo-cristiani, il Museo Laterano ne conserva uno del secolo IV, portatovi dal convento dei PP. di S. Andrea della Valle; nello sfondo dei due fianchi, risaltano alcuni edifici

(1) Kondakoff, *Hist. de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures* vol. I. p. 114 e seg.

ecclesiastici ideali o reali, ciascuno colla porta abbellita di panneggiamenti (1); lo stesso si osserva in qualche avorio: nel dittico di Probiano al Museo di Berlino (secolo IV) ove la portiera s'allarga, è tutta d'un telo come a S. Apollinare Nuovo a Ravenna. Ciò non esclude che si mettessero delle cortine di due teli ripresi, uno a destra l'altro a sinistra, come si vede nel dittico del console Felice, opera del secolo V alla Biblioteca Nazionale di Parigi e sulla coperta di evangeliario o dittico « dalle cinque parti »,

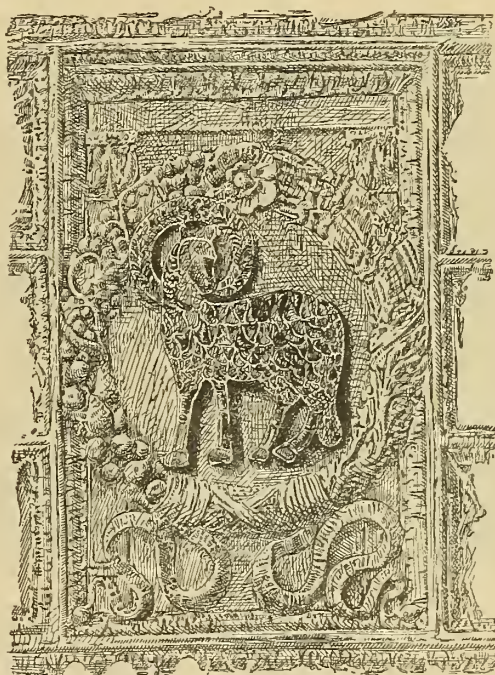



Fig. 149. — *Milano:* Motivo centrale nella coperta d'avorio d'un evangeliario, nel tesoro del Duomo.

nel tesoro del Duomo di Milano, dei primi di detto secolo. Che si costumavano molto le portiere, può vedersi anche nell'altra coperta del tesoro (tav. IX citata) ove le tre storie sono ornate di cortine.

Sul genere dei tessuti havvi poco da ricavare: dall'esame dei monumenti risulta che le cortine nei secoli IV e V erano a strisce rade alternate; ciò può vedersi bene nella cupola musiva del citato S. Giovanni in Fonte a Ravenna. A tal proposito non può esser disutile la conoscenza dei musaici ornamentali; la vòlta anulare del mausoleo detto di S. Costanza a Roma, coeva all'or indicato sarcofago, (sec. IV) equivale ad un ampio saggio di motivi: stelle ed ottagoni innestati a croci, a tralci intrecciati

(1) Melani, *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, tav XXXIV

a uccelli, vasetti, e pàtere; giràli leggiadri primeggiati da busti, da medaglioncini alternati a medaglie con genietti ed uccelli, lontana rimembranza di un bel soffitto di stucco, opera romana in un sepolcro della via Latina. Tuttociò arricchisce il formulario paleo-cristiano il quale, per quanto riguardi i tessuti d'addobbo, può accrescersi dei motivi ornamentali cosparsi nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (secondo quarto del secolo V), — il meno svisato fra i monumenti antichi di questa città sacra all'arte bizantina, — lo può dei musaici parietali e ornamentali nel battistero di Napoli, poco più vecchio dei precedenti (metà circa del V secolo) e soprattutto delle affermazioni di Asterio che trascrivo nel seguente paragrafo.

Tessuti d'abbigliamento (1).

L'abito degli antichi Cristiani fu una veste o camicia, sopra la quale si poneva un altro abito più largo detto *amphibalum* o *amphimalum*, e il vestito poteva essere di semplice panno o di panno figurato e aurato.

La più antica menzione scritta che ci rimanga di tessuti figurati cristiani, risale ad Asterio vescovo di Amasea nel Ponto (secolo IV) il quale, condannando gli eccessi e la frenesia del lusso tessile, così descrive i tessuti fabbricati nell'officine dell'età sua: « In quei drappi vedi leoni, pantere, orsi, tori, cani, belve, sassi, cacciatori, tutto insomma quanto sa fare la maestria dei pittori, intesa ad imitare la natura. Nè le pareti solo e le case ne sono adorne, ma altresi le persone nelle tuniche e sopra queste nei pallii. I più religiosi poi, tra i ricchi, ordinano ai tessitori di effigiar loro storie evangeliche: Cristo medesimo con tutti i discepoli, e ciascuno dei miracoli di lui come la storia lo narra. Vedi perciò le nozze di Galilea e le idre (dell'acqua); il paralitico, che sulle spalle sen porta il letto e il cieco curato con poco loto; la donna malata per flusso di sangue che tocca la fimbria, la peccatrice ai piedi di Gesù, Lazzaro dal sepolcro richiamato in vita ». Tali parole si leggono nell'opera di Asterio *Homil. de Divite et Lazaro* (1) ed eccetto la sola peccatrice ai piedi di Gesù, i soggetti indicati corrispondono a quelli dei sarcofagi paleo-cristiani. Siffatte imagini dell'età di Asterio, dalle cortine delle case e dalle vesti dei fedeli, si estesero ai *veli* delle basiliche, e Paolino da Nola (sec. IV) fra i doni offerti al nolano santuario annovera:

Vela . . . seu puro splendido lino | Sive coloratis textum picato figures. Le parole *vela coloratis* alludono a figure tessute ed a figure dipinte in colori sopra il tessuto.

Che il lusso nelle vesti fosse ammesso dai primi Cristiani non si pone in dubbio; il Boldetti (2) riferisce che il nostro Asterio, trovatosi presente alla morte del martire S. Martino, coprì questi con una ricca e sontuosa veste e messoselo sulle spalle lo seppellì, dopo averlo raccolto in un altro prezioso lenzuolo. Il Bartolini poi, parlandoci di S. Cecilia, indica i suoi abiti preziosi (3): « *Caecilia vero subtus ad carnem cilicio induta, auro textis vestibus tegebatur* »; ciò mostra che la umiltà di una donna cristiana non pareva offesa dal lusso di stoffe aurate, e se ne ha una conferma nei ricordi di S. Agnese (secolo IV), nobile donzella romana che rende grazie allo « Sposo divino » d'averle messo una ciclade d'oro (4).

S. Cecilia indossava una veste verde, nel genere detto ciclade, a motivo dei circoli ricamati sulla balza; essa veste era ornata di circoli in tutta l'altezza e l'oro di questi ricami, dice il Bosio, era nel 1599 splendido come fosse nuovo.

Il Cristianesimo usò vestire i defunti con tessuti d'oro; ne furono rivestite le persone appartenenti alla classe agiata e gli umili fatti grandi dalla virtù. Ricevette una veste aurea, oltre Santa Cecilia, Probo prefetto del pretorio colla moglie sua Proba Faltonia, e nei cimiteri di Roma furono trovati molti avanzi di vesti sontuose. Ne indicò diligentemente l'Aringhi e il Boldetti; l'Aringhi fè un capitolo speciale sopra gli

---

(1) Pei tessuti d'abbigliamento v. Aringhi, Op. cit., vol. 1, cap. XXV e Boldetti, Op. cit., cap. LVIII e v. *Annales Archèologiques*, vol. II, p. 150. Sfogli anche il *Bull.* e la *R. S.* del De Rossi; e veda Martini, *Etoffes historieès* nei *Mèlanges d'archèologie, d'histoire et de litterature*. Inoltre v. Wilpert, *Le Pitture delle Catacombe*, Op. cit., Libro I, Cap. III: *Le vesti*; la tunica, il perizoma, la toga, il pallio, la clamide, la paenula, la lacerna, e il byrrus, il mantello del Buon Pastore, la dalmatica, la pettinatura per le vesti maschili e per le vesti femminili, la tunica, la palla, la cuffia, la dalmatica, il fazzoletto da collo, la guarnizione, il colore dei vestiti, le scarpe. Il Museo Guimet di Parigi donò (1903) al Museo artistico industriale di Napoli, una collezione di stoffe dei secoli IV e V scoperte negli scavi di Antinoe nell'alto Egitto. Sembra che siano avanzi d'abiti appartenenti a Cristlani, perchè i disegni rappresentano croci, pesci ed altri simboli dei primi secoli del Cristianesimo. Il Museo nazionale di Ravenna ricevette un identico regalo.

(1) Parigi 1648.

(2) Op. cit., p. 300.

(3) *Atti di S. Cecilia*, p. 6.

(4) Ciclade si diceva forse anche tutta la veste ricamata a circoli d'oro; ciò tornerebbe con quanto dissi sopra riguardo a S. Agnese. Nel Museo Kircker esiste una riproduzione della veste di S. Cecilia fatta nel 1599, un'altra più piccola trovasi alla abbadia di Solesmes dopo essere stata a Colonia.

abiti dei primi Cristiani (*Vestes, indumenta, aliaque id genus in sepeliendis defunctorum corporibus adhibentur*) e lungo alcune pagine dei suoi grossi volumi, si ripetono continuamente frasi riguardanti le « vesti di lusso », le « vesti preziose », gli « abiti ornati e sontuosi » (1). E ne fu abusato; perciò il solito Asterio, vescovo e santo, e S. Gerolamo, scrissero parole di eccitamento a tornare alla semplicità evangelica; ma i costumi di Roma si erano infiltrati nella vita paleo-cristiana, nè si può pretendere dalla natura un processo evolutivo diverso da quello che è in essa. I Cristiani, segnatamente i più pii, indossarono preferibilmente delle vesti con istorie sacre, nella persuasione — vuolsi — di esser meglio accetti a Dio; nè la vanità potevasi escludere, in genere, dal costume di portar vesti di lusso, testimone Asterio laddove dichiara essere meglio il portare Cristo nella mente e nell'intelletto che nelle vesti; soggiungendo esser cosa migliore il trasferire quelle pitture ad opere sante e abbandonare nel medesimo tempo la vanità che non si scompagna mai dal lusso (2).

Come pei tessuti di addobbo così per quelli d'abbigliamento sono ottima fonte di indicazione i monumenti figurati, specie gli avori. In questi piccoli monumenti la materia decorativa può essere rappresentata con più diligenza che nei grandi; e possono essere buon sussidio di studi quelle, fra le più antiche stoffe copte, di cui tengo discorso nel capitolo seguente; chè non si esclude l'esistenza di frammenti copti corrispondenti alle attuali indagini, ma i più appartengono al recinto storico che ora non mi concerne. Senonchè la cronologia è un conto, la vita un altro; e i fenomeni della esistenza, non si lasciano imprigionare allo strettoio delle nostre pedanterie; quindi può essere aiuto ad una ricostruzione storica, l'elemento che sta al di là del nostro recinto e questo corrisponde al caso dell'esemplificazione copta.

I Cristiani costumavano ornar le vesti con lettere e monogrammi; questo uso divenne generale verso la fine del secolo III od il principio del IV (3); però non esiste l'accordo sul significato di tale usanza. Le lettere più comuni erano il T, la X, la I, la H, ed il Bosio, fra altri, ritenne (1) che il T significhi la croce detta *tau* o *commissa*, la X la croce *decussata*, la I il nome di Gesù, la H ancora il nome di Gesù, rappresentato dalla seconda lettera (IHCOYG); i più moderni, sostengono pertanto che queste lettere non nascondono alcun mistero e sono marche di fabbrica. E non potrebbe darsi che siano le iniziali del nome di chi portava la veste? Ciò corrisponderebbe all'uso dei primi Cristiani di mettere il nome su certi oggetti domestici, cucchiai e bicchieri. I punti oscuri, per far che si faccia, resteranno sempre; i lontani secoli che abbiamo interrogato non rispondono esaurientemente alle nostre domande: la tradizione serpeggia dappertutto e oscura quasi sempre la verità.

Fig. 150. — *Berlino*: Pisside d'avorio, nel Museo imperiale.

Citerò, esempio relativo ai costumi del vestire, il fatto della più antica mitra ecclesiastica. La più antica mitra dovrebbe esser quella che possiede, a Roma, la chiesa di S. Martino dei Monti; una tradizione attribuisce a questa mitra il pregio storico di essere stata offerta dall'imperatore Costantino al papa S. Silvestro (314-336). Ma chi piglia sul serio questa tradizione? I riferimenti monumentali e scritti ne accertano la vetustà e sui costumi od abiti ecclesiastici e, in particolare, sulla forma delle mitre, feci un cenno nelle pagine seguenti.

(1) *R. S.*, vol. I, cap. XXV, pag. 126 e seg.
(2) Op. cit., p. 302.
(3) Garrucci, *Vetri*, p. 112, in cf. col Boldetti, Op. cit., p. 303.

(1) *R. S.*, IV, c. 3; cf. le figure di vari musaici.

Ricami.

Nel tesoro di Monza esiste un tessuto, detto il « Ricamo della Madonna » o più comunemente il « Metro della Madonna », il quale vuolsi « un esemplare delle opere che la Vergine andava facendo », come si legge in un Inventario del tesoro, dove si dice che esso ricamo è una « tela lavorata di seta rossa con l'ago dall'istessa Signora »; in un Inventario posteriore si legge che il ricamo fu « fatto con ago da mani della B.ª Verg.ᵉ M.ª, quale serviva di mettere al collo del Bambino Gesù ».

Affrettiamoci a dichiarare che gli Inventari sono moderni (1613 e 1768) e, la lipsanologia o scienza delle sante reliquie, contesta il sommo pregio storico al « ricamo della Madonna », il qual pregio viene al solito da una lontana tradizione. Scolorita in tal modo la importanza del nostro soggetto, soggiungo che non si tratta di un ricamo, bensì di un tessuto bianco ordinario, lavorato con seta rossa, in cui l'ornamento fa corpo col tessuto, ed il disegno a motivi geometrici, in cui altri vide degli animali che io non fui capace di scorgere, non offre alcuna guida alla ricerca della verità o alla ricerca della autenticità di questo tessuto d'aspetto orientale, che si vorrebbe del secolo I e potrebbe essere di dopo il Mille.

Si citano altri lavori della Vergine a Monza; fra le reliquie, si indica un tessuto, *de purpura beate Marie, quando Dominus portans in utero fecit* »; e nel sec. XIII il convento di Saint-Alban, credeva di possedere, *de panno quem S. Maria manibus suis texuit* ». Godette una grande stima il cosiddetto « velo di Gerusalemme », ivi trovato nel secolo VII da Arculfo, oggetto di immensa venerazione; però il « velo di Gerusalemme ». non avrebbe maggiore autenticità del « ricamo » di Monza.

Pei ricami vanno vedute le pitture. Ma qui come si distinguono gli ornati ricamati dai tessuti? La imagine di Rufiniano in una pittura del cimitero di Generosa indossa una tunica di lusso, una di quelle che i Romani chiamavano *paragauda* (ne fu fatto cenno) ornata, credesi, da ricami; si tratterebbe di un esempio importante (1) e indicai la veste di S. Cecilia.

(1) De Rossi, *R. S.*, III, tav. 51 e *Bull.*, 1869. p. 5.

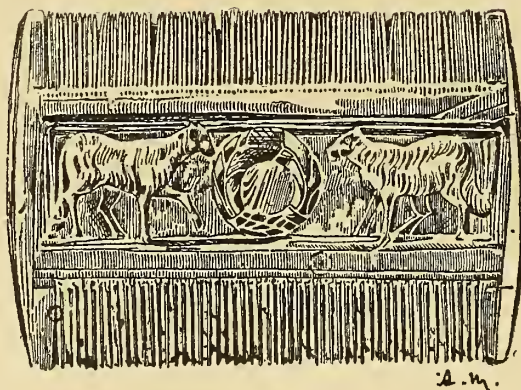



Fig. 151. — *Chiusi:* Pèttine di bossolo, nel Museo della Biblioteca Vaticana.

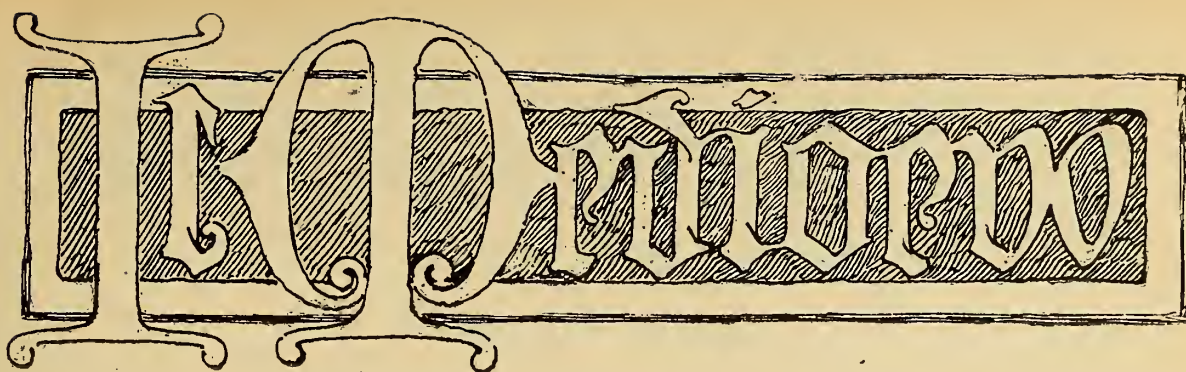
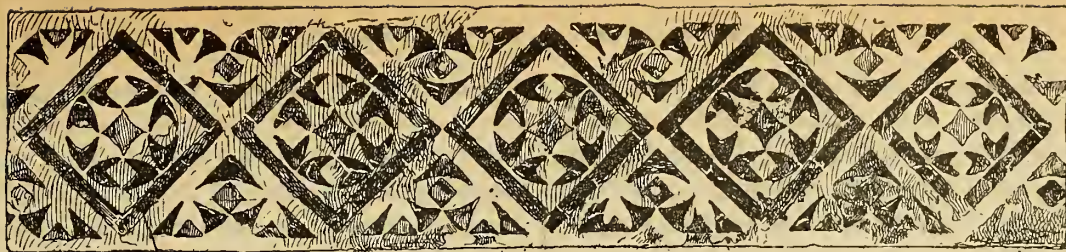



Fig. 152. — *Firenze:* Particolare nel pavimento del Battistero.

CAPITOLO TERZO.

ARTE MEDIEVALE NELL'INDUSTRIA FINO AL XIII SECOLO INCLUSIVE

§ 1.

Osservazioni generali (1).

Fig. 153. — *Roma:* Croce miniata nel « *Menologion* » della Biblioteca Vaticana.

QUANDO si cominciò a parlare il linguaggio di Cristo, la gloria romana principiò a vacillare; per questa via passarono sull'Eterna Città, le invasioni barbariche e l'Impero d'Occidente si spense (1). Esso si spense sui trionfi dell'Impero d'Oriente intanto che Roma guardava, dolorando, le glorie di Costantinopoli. Così sorse l'arte bizantina, sorse dall'arte antica cristiana, il cui fondo è romano, e dall'arte orientale. La civiltà erasi spostata geograficamente e l'arte romana importata a Costantinopoli, ossia a Bisanzio, si snaturò, si modificò, abbandonò le sue tradizioni per divenire bizantina. Se l'arte cristiana fosse rimasta a Roma, l'Italia del V e VI secolo non avrebbe veduto un'arte nuova, con organismo e elementi decorativi suoi proprî, tuttochè derivati dal connubio romano-orientale, la prima che, avendo un fondo originale, può dirsi veramente arte cristiana. E che vita ed influenza ebbe! Si parla in Italia d'arte bizantina anche nel XII secolo.

Bisanzio deve tuttavia l'esser suo, in parte, a Roma, come Roma deve se stessa in gran parte ad

---

(1) Sul soggetto che ivi esploro indico delle opere generali, ai singoli argomenti metto delle bibliografie particolari. — Thiers, *Dissertation ecclèsiastique sur les principaux autels des èglises*, Parigi 1688. — Magri, *Notizia dei vocaboli ecclesiastici,* Venezia 1832. — Willemin e Pottier, *Monuments françaises inédits pour servir à l'Histoire des Arts depuis le VI siècle jusqu' au commencement du XVII*, Parigi 1839 — Du Sommerard, *Les Arts du moyen âge*, Parigi 1839-46. Cinque volumi; opera classica. Eccellente contributo agli studi medievi lo portarono e lo portano gli *Annales Archéologiques* pubblicati dal 1840 sotto la direzione del Didron ainé, in parecchi volumi ornati di belle incisioni e di dotte memorie dovute allo stesso Didron, al Viollet-le-Duc, al Sauvageot, al Darcel, al Guillaumot, al Barbier de Montault. Interessante, in *Annales Archéotogiqués*, lo studio sopra l'*Ameublement et dècoration des èglises* di M. Didron vol. 4 pag. 1 e seg. Concerne lo stile medioevale. Per consultare gli *Annali. Arch.* v. il vol. del 1881 colla tavola analitica e metodica. — Cramer, *Ornamentik d. Mittelalters aus Italien u. Sizilien* Ratisbona 1842. — Reichensperger. *L' Art et l'Archèologie sur les bords du Rhein* in *Annales Archèol.* 1849 p. 335 e seg. — Lassus, *Les anciens autels du moyen âge* in *Annales Archèol.* 1849 p. 1 e seg. — *Antiquités de l' Empire de Russie* ed. par ordre de l'Empereur Nicolas I 6 vol: con 515 tav. e un suppl. alla III p. Mosca 1849-53. Il testo in russo, le note sotto le tavole in russo e francese. Opera sontuosa, non stata messa in commercio. Essa contiene una gran quantità di monumenti bizantini: croci, ornamenti ecclesiastici, armi, ecc. — De Caumont, *Abècèdaire d'Archèologie* Parigi 1856. — Feré Mathieu e Zouandre *Histoire du costume de l'ammeublement et des arts et industries qui s' y rattachent.* Parigi 1856 e seg. Opera di mole considerevole ma l'epoca che la vide crescere consiglia ad essere prudenti nel consultarla. — Barbet de Jouy, *Les Mosaiques Chrètiennes à personnages* in *Annales Archéologiques* 1857 p. 151 e seg. È l'introduzione di un suo noto volume il cui valore, oggi, é molto diminuito da quello che potè avere presso chi in buona fede credeva a tutte le notizie del Vasari, molte errate soprattutto in quanto concerne il Medioevo. — Louandre, *Les Arts somptuaires — Histoire du Costume et de l'Ameublement* Parigi 1858. Molte tavole in colori del V secolo su originali di Cl. Ciappori. — *Compte-rendu* de la Compis. arch. russe 21 vol. con un atlante di] 129 tav. parte colorite Pietroburgo 1860-83. — *Collection Basitewski* Cat. rag. preced. da un sag-

Atene, e le ricchezze che Bisanzio ricevette o tolse da Roma imperiale, sono indescrivibili di numero e splendore; ma, giammai satolla, come poi, Aquisgrana, che mercè Carlomagno ebbe un tesoro di reliquie tolte a Roma, a Gerusalemme ed a Costantinopoli, Bisanzio rivolse le sue insaziabili voglie a tutte le città che possedevano tesori, alla Sicilia e a Creta, a Rodi e ad Atene, a Smirne e a Cesarea, e tante ricchezze accumulate rivennero o vennero in Occidente a tempo delle Crociate, arredo di Chiese e curiosità di Musei.

Bisanzio vide sorgere il faro dell'arte bizantina (1); quanto all'Italia essa nel Settentrione, a Ravenna (V e VI sec.) e a Venezia, si ornò meravigliosamente di bizantinismo, di guisa che queste due città si ingloriano della nostra arte, e nel Mezzogiorno il bizantinismo ebbe più forza che nell'Italia centrale. Ivi nelle Puglie, specialmente in Sicilia, la signoria normanna produsse, colla sua tolleranza, un'arte eclettica, unione di bizantinismo e arabismo, un'arte siculo-normanna o semplicemente sicula del Medioevo la quale compose edificii e musaici, sculture e opere industriali. Essa arte, quindi, rivaleggiò in Italia con quella che diè origine ai monumenti della Toscana, del Veneto, della Lombardia nell' XI e nel XII secolo, i quali felicemente abbellirono Palermo, Cefalù, Messina, ove il culto dei Musulmani s'incontrò con quello dei Cristiani, e le forme estetiche, emanazione di spirito e tendenze diverse, ivi

---

gio sulle Arti industriali dal 1 al XVI sec. e contenente una parte su l'epoca bizantina, Parigi 1874. — Viollet-le Duc. *Dictionnaire raisonné de l' Architecture française du XI au XVI siècle* Parigi 1875. — V. dello stesso *Dictionnaire du mobilier français.* Parigi 1872 e seg. — Didron ainé, *Mànuel des oeuvres de bronze et d' orfévrerie du Moyen âge,* Parigi 1881. Fa parte degli estratti degli *Annales Archéologiques* del Didron. — Otte *Handb. d. kirchlichen Kunst, Archéologie des Deutschen. Mitt*, Lipsia 1883-84. — Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods* New York, 1888. — Normand, *L' Hôtel de Cluny*, Parigi 1888 con 22 acqueforti. Sullo stesso soggetto veda: — Darcel, *L'Art dècoratif au Museè de Cluny* in Revue des Arts Décoratifs, vol. IX pag. 65 e seg.— Diehl, *Etudes sur l'administration bizantine dans l'exarchat de Ravenne*, Parigi 1888. — V. a proposito delle rappresentazioni bizantine le *Osservazioni iconografiche* del Tikkanen in *Arch. st. dell'arte* a. 1889 p. 220 e seg. Dehli. *Byzantinisches Ornament in Italien*, Lipsia 1890. — Hefner - Alteneck, *Costumes, œuvres d'art et utensils depuis le commencement du Moyen âge*, etc., ediz. francese, Francoforte s. M. 1890. Questa seconda edizione non venne rinfrescata cosi non c'é da fidarsi del testo, perché troppo vecchio, quindi non al corrente dello stato presente degli studi. Si tratta di un' opera che ha delle bellissime tavole. — Kondakoff, *Histoire de l'Art. bizantin*, trad. francese di N. Trawinski, Parigi 1886-91. Con illustrazioni. Concerne specialmente le miniature. — Helbig, *r, 'Autel catholique et son dècor* in *Revue de l'Art Chrètièn*, 1892 III. — Gori. *Sul tesoro di antiche suppellettili sacre appartenente ad ignoto dignitario ecclesiastico ed acquistate da Giancarlo Rossi e dal Conte Sergio Stroganoff*, 1891. — Schlumberger, *Quelques monuments byzantins inedits; amulettes, méteaux*, ecc. Lipsia 1893. Dello stesso. *Mélànges d'archeologie bizantine,* Parigi 1895. Lo S. é uno studioso considerevole della storia bizantina; una sua opera su l' Epopea bizantina nella quale l'arte va considerata di straforo, viene indicata nelle pag. seg. — Müntz, *Les artistes byzantins dans l'Europe latine* in *Revue de l'Art chrètièn* 1893. — Frothingham, *Byzantine Artists in Italy* in *The American Journal of Archaeology,* 1894. — Male, *L' Art religieux du XIII siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen-âge et sur ses sources d' inspiration*, Parigi 1898. — Beissel, *Bilder aus der Geschichte des altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien.* Friburgo, 1899. — *L' Art a l' Esposition Universelle de* 1900. — *Exposition retrospective de l' art français*, Parigi 1900. Opera scritta da vari autori sotto la direzione di E. Come molto ornata di illustrazioni concernenti opere di vario stile, Illustrazioni ben fatte fra cui alcune cose preziose e interessanti. — Franklin: *La Vie privèe d'autrefois; arts et mètiers: modes, moeurs, usage des Parisiens du XII au XVIII siècle d' après de documents originaux ou inedits*, Parigi 1901. Volumetto curioso pur riguardando solo costumanze francesi. — Rivoira, *Le origini dell'Architettura Lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr' alpe*, Roma 1901: opera essenzialmente architettonica, molto illustrata; fra le illustrazioni di carattere ornamentale, alcune meno note, possono essere una fonte utile per lo studioso di cose artistico-industriali. — Molinièr e Marcon, *Exposition rètrospective de l' Art Français des origines à* 1800, Parigi 1901. Vi si trovano riprodotte anche delle opere bizantine e riprodotte in tavole eliotipiche bellissime. — Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VI siécle,* Parigi 1901. Opera ragguardevole che tocca anche la storia dell'arte notevolmente. — Lupi, *La Casa pisana e i suoi annessi nel Medioevo* in *Arch. st. ital.* 1901-902. Lo studioso d'arte bizantina si rivolge spesso a Ravenna e l'arte ravennate dell'epoca che ora interessa, ha un'estesa bibliografia. Cito i due ultimi lavori. — Goetz, *Ravenna* Lipsia e Berlino 1901. Molte illustrazioni, fotoincisione da fotografie conosciutissime. — Ricci. *Ravenna.* Bergamo 1902. — F. Laban pubblicò nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol XXII, 1899 in estratto di poi, una copiosa bibliografia artistica dal 1 ottobre 1898 al 30 sett. 1899 divisa pei vari rami dell'arte. — Molte cose d'arte industriale nell'opera principesca del Gallhabaud l' *Architecture du V au XVII siècle et les arts qui en dèpendent* Veda altresi: Aymard e Malegue, *Album photographique d'archéologie religieuse* e soprattutto *Byzantinische Zeitschrift* diretta dal Krumbacher. La Società Arundel di Londra pubblicò una serie di calchi di cose bizantine. — Le Baye *Etudes archéologiques.* — *Epoque des invasions barbares.* — *Industrie longobarde*, Parigi 1887. — Dello stesso. *De l'influence de l'Art de Goths en Occident*, Parigi 1891. V. altresì. Strzgowsky e Forchheimer *Bysant. Denkmäler* ill. Vienna 1891-1903. Tre volumi usciti a molta distanza l'uno dall'altro. Bellissime tavole e ricca bibliografia divisa per argomenti. L'opera è ancora incompiuta. — *Dei preziosi oggetti di età barbarica scoperti a Castel Trosino* Roma 1895. — De Beylié, *L' habitation byzantine. Recherches sur l'architecture civile des Bizantins et son influence en Europe*, Grenoble 1902. Si tratta d'un libro si originale che stimo non disutile indicare qui ove può sembrare fuori dal campo dell'arte nell'industria. — Lowrie, *Cristian Art and Archaeology*, Londra 1902. — De Radisics e Szendrei, *Magyar Mükinesek; Chefs, d'oeuvre d'Art de la Hongrie* Lipsia 1903. v. soprattutto *Musèe hongrois des arts dècoratif* di E. de Radisics. Molte tavole, alcune in colori. — Dehli, *Byzantinischen Ornament in Italien*, Lipsia senza data, ma recente. — Cito qui, complessivamente, la sontuosa opera della collezione Spitzer, che trovere bbesi a suo posto in ogni gruppo bibliografico di questi volumi, essa é poi citata singolarmente in molti casi. — Spitzer, *Collection Spitzer, Antiquité — Moyen-Age. — Renaissance.* 6 vol. Con 337 tav. in cromo e un gran numero di illustr. nel testo. Parigi 1890-91. Esecuzioni splendide e testo dovuto a vari scrittori. Ecco l'indice dell' opera divisa in sei volumi: — I. Antiques 7 tav.; Ivoires 24: Orfévrerie religieuse 25; Tapisseries 7. II. Emaux peints 16 tav: Meubles et bois sculptés 20; Faiences de Saint-Porchaire et de B. Palissy 10; Serrurerie 5; Cuirs 6. — III Orfévrerie civile 15 tav. Incrustation sur métal 3; Peinture sur verre 2; Verrerie 9; Vitraux 3; Bijoux 7; Faiences 4: Coutellerie 5; Sculptures en bois et en pierre de Munich 11. — IV. Faiences italiennes 22 tav. Faiences Hispano Moresques 2; Sculptures: marbre, pierre, terre cuite, bronze 22; Plaquettes 4, Medailles 4; Dinanderie 2. — V. Gemmes 10 tav. Horloges et montres 8, Instruments de mathémat. 4, Manuscrits 6, Miniatures et dessins 2, Cires 1, Etoffes 14: Coffrets 3, Jeux 2. — VI. Armes et armures 57. — *Zeitschrift für christl. Archeologie und Kunst*, pubbl. da F. von Quast e H. Otte. — Lipsia 1856-58. — *Zeitschrift für christliche Kunst.* pubbl da A. Schnütgen, Düsseldorf 1888-96. — V. inoltre Havard. *Dictionaire de l'Ameublement et de la Dècoration depuis le XIII siècle, jusqu 'a nos jours.* Parigi, assai recente. Poco riguarda i nostri attuali studi. — Frothingam *Byzantine Artistes in Italy*, ecc., in *Amer. Jour. of Arch.* IX. 1. Si richiede che i sacerdoti italiani siano un poco istruiti nell'arte, affinché possano valutare i tesori che talora loro si affidano come capi di parrocchie; la mancanza di istruzione va in danno della conservazione dei monumenti d'arte, ciò che non può ammettersi; onde si richiama l'attenzione del Vaticano su questo difetto che si traduce in un pericolo all' integrità del patrimonio artistico nazionale.

(1) De Salzenberg *Alt-Christliche Baudenkmale von Konstantinopel*, Berlino 1854.

crearono una stupenda armonia. Ma in Toscana? La Toscana cui si attribuì l'onore di aver dato i natali e l'educazione a Niccola Pisano e, certo, ebbe da costui i frutti più belli del suo genio, è il paese dove operarono i Gruamonte, i Rodolfino, i Bonamico, il paese dei rozzi architravi pistoiesi di S. Andrea (1166), S. Bartolomeo (1167), del pulpito di S. Michele a Groppoli (1194) la cui rozzezza dà aspetto di capolavori ai pulpiti toscani di San Lorenzo di Arcetri e della parocchiale di Barga, (primi del XIII secolo) e tanto più al notissimo bassorilievo nel Duomo di Siena, che sospinge all'età d'un celebre pulpito pistoiese, opera di Guido da Como (1250), ornato da figure smorte ed impietrite. Tuttociò s'intende, non ha nulla di bizantino e mostra che la Toscana nei tempi in cui si discorre, viveva insensibile al movimento dell'arte che si rinuovava, si rasserenava e si ingentiliva.

Ciò mostra che il bizantinismo non fiorì dovunque nel nostro Paese; per esempio, il trionfo dell'architettura frammentaria in Roma, dell'architettura formata in gran parte da vestigia del vecchio mondo classico, fe' sospettare che la Eterna Città sia rimasta insensibile nel V, VI, VII e secoli successivi, all'influsso vivo di bizantinismo che nelle cose decorative — sculture ornamentali e musaici — invece esiste. Però le ricerche del Cattaneo e del Mazzanti sull'architettura e la decorazione scolpita in Roma, misero in luce una serie di plutei, capitelli, fregi, recinti presbiterali, i quali dimostrano che anche l'Eterna Città ricevè in assai larga copia il bizantinismo il quale, se non toccò il nucleo delle costruzioni, si immedesimò all'ornamento assumendo tutti gli atteggiamenti che s'ebbe nei paesi i quali si stimarono gli unici sacri alla vita artistica bizantina.

L'arte bizantina fu lungamente disprezzata ed oggi si considera e si studia, perchè la critica moderna ne mise in evidenza i diritti e le bellezze; così siamo ben lungi dall'epoca in cui il Voltaire la bollava con un giudizio feroce e il Montesquieu ne parlava sdegnato (1); però il bizantinismo raccolse degli ammiratori anche nei secoli trascorsi. Il cardinale Pietro Barbo veneziano, poi papa Paolo II (1464-71), che fondò intorno al 1450 a Roma il Museo più ricco che abbia appartenuto ad un privato, ebbe una predilezione alle cose bizantine o greche (1). Gli è che l'arte bizantina ha il suo bello e il suo brutto come tutte le arti, e, comunque, esprime un periodo che non si può trascurare se non commettendo un'offesa alla maestà della storia. Forma pertanto, la nostra arte, un ricco ramo, il più vetusto, dell'albero medievale; e qui, a chi intende associare lo studio dello stile bizantino a quello lombardo, correndo una marcata analogia di tendenze e di fatti fra i

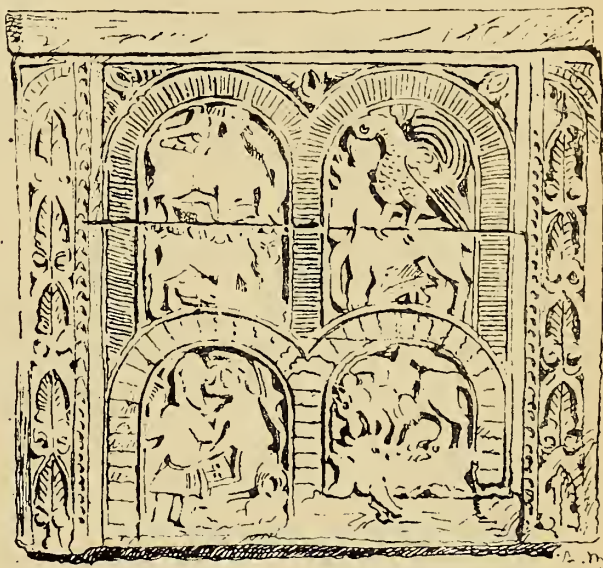



Fig. 154. — *Terracina*: Fianco di una cassa lignea intagliata, nel Duomo.

due stili, si osserva che l'arte lombarda, come la successiva gotica, fu disprezzata lungamente; ciò ad onorare il classicismo, cioè l'arte greca e romana, che secondo la vecchia critica, riposa sulla sommità della vita estetica.

Quest'arte greca e romana o greco-romana (nè ciò è la stessa cosa), ci riconduce a Roma imperiale cioè al lusso della decadenza romana ed ai principî del bizantinismo il quale allargò, se ciò era possibile, questo lusso sia nell'architetture per mezzo di deco-

(1) V. *Byzantinische Zeitschrift*, vol. IX, 1900, p. 1 seg. e lo studio del Diehl su *Gli studi bizantini in Francia*. Si osserva che fu la scoperta del Didron (1845) del famoso Manuale di pittura del Monte Athos (ne parlo più qua) a risvegliare l'attenzione sugli studî bizantini; (a tale pubblicazione il Texier e il Labarte fecero seguire nel 1861 e nel '65, le loro opere sopra l'arte industriale bizantina) ma il vero rinascimento di questi studî, è stabilito dalla pubblicazione del Rambaud su Costantino orfirogenito (1870).

(1) Il Museo era nel Palazzo di S. Marco, oggi chiamato palazzo di Venezia, e Pietro Barbo nipote di Eugenio IV, impiegò la sua immensa sostanza alla passione delle antichità e belle arti. Gli scrittori del suo tempo ne celebrano la magnificenza, che ebbe pertanto così fra gli antichi come fra i moderni, i suoi detrattori. Il cardinale aveva una speciale predilezione all'arte bizantina, ai dittici d'avorio, e all'arte orientale; — ciò potrebbe derivare dall'origine veneziana del cardinale abituato a Venezia agli splendori bizantini e orientali. Certo è che la caduta di Costantinopoli, coincide coll'epoca della fondazione del Museo Barbo (circa 1450) lo chè sembra aver favorito i desideri del suo fondatore, tanto più che in quest'epoca l'Italia fu inondata di cose bizantine. Il Müntz tentò di riordinare il catalogo della collezione Barbo, e ebbe il modo di mostrarne la svariata ricchezza. — Müntz, *Les Collections du Cardinal Pierre Barbo* in *Gazette de Beaux-Arts*, Parigi, 1877, pag. 98 e seg.

razioni musive, sia nelle industrie dell'arte per mezzo degli ori, delle gemme, degli smalti, degli avori, dei tessuti, onde sotto la pressione del bizantinismo la modestia del vivere si tramutò in una pompa scostumata e rovinosa. Ne offre un eloquentissimo esempio la repubblica di Venezia la quale, sui primi tempi, modello di parsimonia e moderazione, a poco a poco, dalla influenza bizantina venne trascinata a lussi impropri ed esagerati. Greche principesse, spose a patrizi, erano venute a Venezia; parecchi nobili veneti erano stati invitati alla corte bizantina e da queste vie entrava la civiltà orientale, fra le lagune, trasformando idee abitudini, e costumi.

Fra le spose venute a Venezia, quella del doge Domenico Selvo (1071), figlia d'un imperatore bizantino, portò ivi tutte le raffinatezze della corte orientale, e trovò tosto molte imitatrici; ciò non meraviglia perchè l'esempio il quale scende dall'alto, produce anche oggi i medesimi effetti (1).

Follia sarebbe il meravigliarsi, che a Venezia non si fosse introdotto in quest' epoca un lusso dei più raffinati e pomposi; sarebbe follia perchè dovunque il lusso venne considerato un segno di ricchezza e autorità, durante il Medioevo.

Se a Ravenna il famoso Palazzo di Teoderico fosse giunto sino a noi e gli ornamenti che lo facevano bello e superbo, potessero aversi, parlando ora di oggetti d' arte applicata, potrei indicare una sorgente preziosa; ma il Palazzo è scomparso, e le sue colonne, i suoi marmi, i suoi musaici, i suoi giardini, i suoi ornamenti mobili non son più che un ricordo storico, reso men pallido dal famoso musaico di S. Apollinare e da un resto che sorge ancora in Ravenna, un resto di mura stato isolato a' nostri giorni (1899) e creduto dell'epoca teodericiana, oggi va ragionevolmente assegnato ad età meno tarda del Palazzo. Il quale conservò la sua dignità sino al 784 (però era stato danneggiato da Belisario) cioè sino a Carlomagno il quale, permettendolo Adriano I, lo spogliò delle più squisite decorazioni che presero la via di Aquisgrana, compresa una statua del re, un bronzo dorato, il quale venne portato via successivamente, a tempo di Leone III (795-816). E quante belle cose andarono perdute colla distruzione della Basilica Petriana di Classe (primordi del V secolo), eretta da Pietro antiste, che vi consacrò un tesoro! (1).

In epoca più tarda la corte angioina toccò un segno che parrebbe insuperabile a stare alle notizie raccolte e pubblicate, fra gli altri dallo Schulz; esse riguardano la corte di Carlo I d'Angiò (+ 1285), e derivano, quasi tutte, da documenti di pignoramento; ciò desta interesse benchè nel Medioevo si usasse su larga scala il pegno (2). Nel 1275 Carlo impegnava la corona d'oro per 1000 once, essendo stata valutata 8000 circa (475,000 l.) e l'anno dopo, trovandosi nell'impossibilità di pagare il tributo al papa, egli mandò la stessa corona a Roma. Poi nel 1283 impegnava un intiero corredo di piatti d' argento e il documento dice che cinque erano rotti. Ciò vale a dimostrare lo spreco del re angioino il quale viveva entro a un lusso ripugnante, mentre i suoi sudditi morivano di fame. Ignoro se il successore fu meno scialacquatore: sta che Carlo II (+ 1309) ebbe alla sua corte diversi orefici francesi; uno Stefano Bonus d'Auxerre (1300), uno Stefano Gottofredo (1304), un Guglielmo di Verdelay, un Mileto di Ausuris (forse Auxerre) i quali lavoravano continuamente per conto della corona, la quale ordinava le oreficerie sia per la reggia sia per doni a chiese o a principi.

I lussi profani procedevano di pari passo con quelli ecclesiastici, e i re si circondavano di ori e gemme nelle reggie, e arrichivano i tesori delle Chiese. L'imperatore Enrico II dopo una visita al convento di Montecassino (1022), regalò ai monaci un vangelo ornato di oro e gemme, un calice d'oro colla relativa patèna, un gran calice d' argento e, riscattato, dagli ebrei, un bellissimo calice, lavoro sassone (« *saxonicum* ») coll' analoga patèna; nello stesso modo Corrado II (1024-39) restituì al medesimo convento; molti oggetti stati rubati dal principe Pandolfo di Capua; e Stefano re d'Ungheria offrì a Montecassino una croce d'oro. Più generoso di tutti fu l'imperatore bizantino Michele, perchè si impose l'obbligo di pagare il tributo annuo di 24 libbre d'oro al convento, e quattro abiti ecclesiastici; nè ricordo Roberto il Guiscardo pei doni numerosi offerti ai monaci ed il vescovo Pandolfo, il quale, vivendo l'abate Federico di Lorena, poi Stefano X (1057-58), è memorabile per gli splendidi argenti onde arrichì il convento montecassinese, come ciò fece l' abate

---

(1) Doglioni *Hist. Venet.* Venetia 1598. Un celebre cronista del secolo XIII, fra' Salimbene parmense, giudicò i Veneti a questo modo: « *Veneti avari homines sunt et tenaces et superstitiosi, et totum mundum vellent subiugare sibi si possent, et rusticiter tractant mercatores qui vadunt ad eos, et care vendendo, et multa passagia in diversis locis in suo districtu ab eisdem personis eodem tempore accipiendo* ».

(1) Classe presso Ravenna ebbe una quantità di edifici bizantini, e la città fu distrutta dai Langobardi, dicono, o dai Ravennati come sembra più probabile, a tempo dei Langobardi stessi.

(2) Op cit. vol. III, pag. 137 e seg. e passim.

Federico che aumentò vistosamente le ricchezze del celebre convento (1).

Allato dei re stanno i papi, e Roma ed Anagni ebbero prove luminose della generosità di Bonifacio VIII. Questi arricchì il tesoro di S. Pietro a Roma e dotò il Duomo del suo paese natale, Anagni, in guisa superba (2).

In questo punto non si possono tacere le ricchezze del tesoro di S. Niccola a Bari. Siamo ancora all'epoca di Bonifacio VIII e Carlo II d'Angiò, che attribuiva a S. Niccola d'essere scampato da morte cui era stato condannato dal popolo siciliano, diè ogni sorta di concessioni e di privilegi alla insigne Basilica barese e ne dotò di ricchi doni il tesoro il cui splendore, sì a motivo dei doni Angioini, sì a motivo di quelli dei principi, che la munificenza del pio figliuolo di Carlo I d'Angiò imitarono, toccò altezze incomparabili; ciò venne documentato in un Inventario redatto nel secolo XIV di cui resta il venerando ricordo (3). Cosa notevole! Persino dei principi stranieri come re Luigi X di Francia e la regina sua moglie, Urosio re di Serbia e Dalmazia colla devota regina Elena sua sposa, Elisabetta regina di Ungheria e Giorgio imperatore dei Bulgari, testimoniarono la loro devozione al Santo della celebre Basilica barese, con fervidi e ricchi doni oggi ridotti a soli cinque oggetti.

L'origine del tesoro va pertanto al di là dall'epoca di Carlo II d'Angiò; nè pare inverosimile che la Raccolta siasi cominciata nell'epoca in cui la chiesa fu eretta (fine dell'XI sec.); e sta che sia ricordata, allato dell'Inventario trecentesco, la esistenza di un Inventario del 1578, e di documenti complementari i quali chiariscono la importanza del tesoro di S. Niccola a Bari.

Avendo posto la mente soprattutto sul convento di Montecassino, giova ch'io dica avere ciò fatto non a caso, ma studiatamente; chè questo convento nell'alto Medioevo fu una sorgente di cultura bizantina, perciò su Montecassino bisogna fissare lo sguardo se si tratti di studiare la storia dell'arte nazionale,

(1) Schultz op. cit., vol. II, p. 111, 121, ecc.

(2) Barbier de Montault. *Les souterraines et le trésor de S. Pierre à Rome*, Rome 1866. Opuscoletto per i visitatori. — Traggi, *la Cattedrale d'Anagni*, Roma 1888. Altrove si dà l'indicazione del tesoro ossia del suo Inventario, pubblicato dallo stesso Barbier de Montault il quale s'interessò al Duomo d'Anagni: *La cattédrale d'Anagni* in *Annales Archéologiques* 1856, pag. 137 e seg. e 1857 p. 26 e seg. Esiste un estratto pubblicato nel 1858.

(3) E. Rogadeo. *Il Tesoro della Regia Chiesa di S. Nicola di Bari nel secolo XIV*, Roma 1903. Estratto dall'*Arte*: veda altresì in *Napoli Nobilissima* 1903, p. 74, il *Tesoro di S. Niccola di Bari*: appunti storici di F. Nitti di Vito. Questi dà l'Inventario del 1578 e altri documenti cospicui.

specialmente nel periodo appresso il Mille, periodo di risveglio e attività estetica in Italia. I cronisti di Montecassino, Leone Ostiense e Pietro Diacono narrano che l'abate Aligerno (949-86) aveva fatto rivestire diversi altari con lastre d'argento ed eseguire una croce argentea, dei lampadari, calici e turiboli, ed i suoi successori, soprattutto Giovanni III (997-1010) e Atenolfo (1014-22) arrichivano il convento di arredi preziosi, nè fu da meno l'abate Teobaldo (1022-24) anzi mercè lui, Montecassino si accrebbe di molti argenti, ond'è notizia in uno scritto del 1029 (1); inoltre nel periodo del direttorato teobaldesco

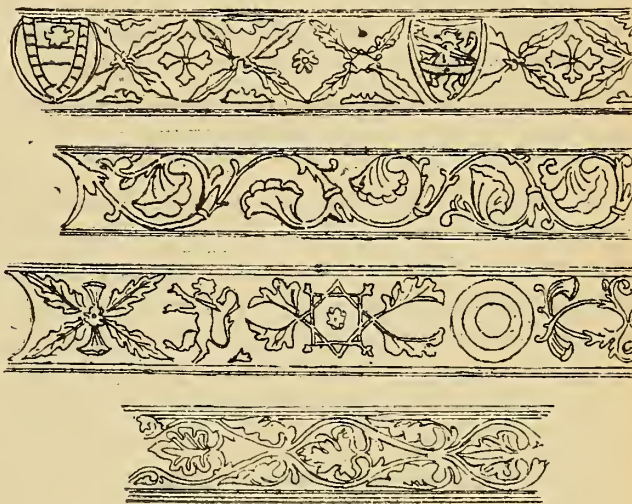



Fig. 155. — *Bari*: Motivi di travi policrome, nel Duomo.

un prete sassone, Adelmod, offrì una croce argentea pesantissima il giorno che vestì la tonaca di frate montecassinese. Tuttociò viene suffragato da documenti, e benchè esso sia molto, tale in realtà non è, se si confronta ai tesori accumulati a Montecassino dal principe dei suoi rettori, il famoso abate Desiderio, indi papa Vittore III (1086-88).

Costui, essendo stato capo del convento quasi trent'anni (1058 e seguenti) inalzò Montecassino a centro vivo di cultura, cui l'arte fè omaggio sotto ogni aspetto. Desiderio aveva visto a Costantinopoli le ricchezze delle chiese bizantine, gli ori, gli smalti, le gemme, le bellezze escite dalle mani di greci artefici, sognò quindi e mise in fatto la trasformazione del suo convento. Raccontasi che prima di trasformare gli edifici, (1066-71) Desiderio dotò la chiesa d'alcune opere preziose e si rivolse direttamente a Costantinopoli ove furono eseguite, se non lo furono da maestri greci venuti

(1) Schulz, Op. cit, vol. III, p. 53.

di là in Italia), le cose principali. Cose da stupire! Egli fece venire un ornamento di 36 libbre d' oro destinato all'altar maggiore con ceselli, smalti, gemme e ad incoraggiare gli artisti locali, anzi ad addestrarli nel lavoro dei metalli, li incaricò di riprodurre dei quadri argentei venuti da Costantinopoli. Per l'altar maggiore aveva intanto ordinato colonne e travi d'argento cesellate, e diversi candelabri nello stesso metallo; uno, fra gli altri, gigantesco per costruire il quale occorsero ben cento libbre d'argento. Nè parlo della quantità di lampade destinate a circondar l'altare, in breve è difficile che un simile spettacolo abbia avuto il suo compagno.

Tuttociò doveva esercitare una forte influenza sull'estetica nazionale, e chi studia il risveglio artistico della Penisola e non valuta l'operosità montecassinese, s' avvia a resultati incompiuti.

Le industrie artistiche del Medioevo hanno per isfondo, a così dire, un celebre trattato, una Enciclopedia artistica di un monaco chiamato Teofilo; cotal trattato s'intitola: *Diversarum artium schedula*. Si discusse più volte sull' origine del suo scrittore: era italiano come il titolo di una copia del trattato lo indicherebbe, *tractatus lumbardicus*, o tedesco come rivelerebbero certe voci di forma tedesca?

L'opinione che fosse tedesco si ammette più volentieri della prima, ed è accettata da vari scrittori autorevoli: il Lessing, il Morelli, l'Escalopier, quest'ultimo autore d'una lodata traduzione francese del trattato teofiliano (1). Nel quale, lasciando a parte la questione personale del suo scrittore, sono esposti vari argomenti nei tre diversi libri che suddividono in cinquantasei capitoli il trattato, che non sembra essere totalmente opera di Teofilo, tantochè a lui si nega la paternità di vari capitoli appartenenti al primo libro, dal XXXIII al XXXVII inclusive. Se non è dunque profondamente necessario il conoscere l'origine di Teofilo, non si può dir lo stesso riguardo all'epoca in cui egli visse. Il riescire a indovinarlo non sarebbe una soddisfazione d'ordine accademico ma un fatto importante, inquantochè esso rivelerebbe lo stato delle conoscenze su l'arte nell'industria all'epoca in cui visse il nostro autore.

Vari eruditi si misero a ricercare quanto ora ci interessa, e nessuno ammise che la composizione del *Diversarum artium schedula* risalisse al di là del IX secolo, mentre nessuno può ammettere che la composizione medesima venga più qua del pontificato di Giovanni XXII (1316-34); la ragione sta in ciò che in quest'epoca un monaco pubblicò un lavoro intitolato *Lumen animae* ove il trattato teofiliano viene citato parecchie volte, ed il *Lumen animae*, oltre ad offrirci l'estremo che indico, è prezioso poichè contiene alcune citazioni di avori tolte da un lavoro che Teofilo annunciò di fare ed oggi non si trova. Il Lessing credette dunque che Teofilo fosse un celebre Tutilone da San Gallo i cui lavori sono anteriori al Mille; ma il Texier, che studiò bene quest'argomento (1), osservò che la supposizione dell'erudito tedesco, non ha consistenza per quanto essa abbia avuto fortuna in Germania e un po' in Italia ed in Francia, tantochè Emerico David, autore sovente nominato d'una vecchia storia della pittura, aderì a ciò che il trattato risalga al X o all'XI secolo.

Inutile raccogliere le varie opinioni quando non si voglia scrivere una monografia sul trattato teofiliano, il mistero della cui età per me si offre dal suo scrittore a chiunque possiede quella degli usi e delle tecniche antiche. Prendiamo il capitolo dei vetri e delle vetrate: il monaco parla da maestro di cotale arte, perciò spunta tosto l'idea che Teofilo debba essere vissuto nel XIII secolo; prima di questa epoca, era impossibile che avesse scritto tutto quel che si legge nel trattato sull'arte di far vetrate, le vetrate istoriate, voglio dire, parlanti in figure ben degradate nelle tinte e nelle luci, secondo l'uso del XIII secolo (2).

Altri argomenti persuasivi potrei unire a questo, a non riescire tedioso, prego il lettore di credere che oggi, qualunque scrittore non può non raccogliere nel trattato teofiliano degli argomenti in favore della tesi da me accennata.

Diamogli un'occhiata.

Il primo libro, preceduto da una prefazione, parla del come si preparano i colori, del loro uso sulla pergamena, sul legno e sul muro, nei tempi di Teofilo; gli eruditi moderni, restano sopresi a trovarvi descritto la pittura a olio che, mercè i trovati di Giovanni Van Eyck, divenne alla metà del XV secolo, la pittura abituale. Teofilo, dalla pittura opaca passa

(1) *Theophile pretre et moine; essai sur divers arts, traduction du Traitè du Theophile accompagné du teste latin*, 1 vol., Parigi 1843. L'opera del monaco Teofilo, *Diversarum artium schedula*, ebbe la sua prima edizione in Parigi dal conte de l'Escalopier nel 1843, la seconda a Vienna nel 1873.

(1) *Annales Archéol.* vol. IV, p. 148 e seg.

(2) V. lib. II, cap. XX.

alla pittura translucida o sopra il vetro, e nel libro secondo consacra a ciò parecchi capitoli, scendendo a de' particolari come la costruzione dei fornelli, la soffiatura del vetro, la stenditura di esso in lastre, la sua coloritura superficiale o integrale e alla collocazione dei piombi. Il terzo libro, consacrato all'oreficeria, arte che sembra essere stata la prediletta dal nostro scrittore, contiene un largo e quasi esauriente svolgimento della materia. Quarantasei capitoli riguardano i sistemi di pittura, trent'uno l'arte del vetro e ottanta l'oreficeria, con centotrentanove pagine; — in questi capitoli e in queste pagine Teofilo svolge tutti i soggetti relativi alle costruzioni delle fabbriche, agli arnesi per lavorare, ed insegna fondere l'argento, lavorar di cesello, di sbalzo, di incisione, tutto lumeggiando ciò che può essere utile a un orefice.

Dal già detto il lettore comprende che la celebrità del *Diversarum artium schedula* è pienamente giustificata, onde questo trattato può considerarsi l'equivalente d'una antica *Guida della Pittura*, libro di reminiscenze e sentimenti bizantini il quale, benchè non abbia strettissima attinenza col mio argomento, non vo' che sia ignorato dal mio lettore (1).

Allo studio dell'arte nell'industria, giovarono immensamente le Esposizioni d'arte sacra tenutesi frequente-

(1) Non so se molti abbiano letto o consultato il libro che il Durand e il Didron consacrarono al monte Athos e la traduzione francese dell'antica *Guida della Pittura*; forse taluno, avendo avuto a mano i volumi degli *Annales Archéologiques*, in mancanza del libro, avrà ivi attinto notizie sul Monte Athos e sulla *Guida*, il cui titolo è il seguente: *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, avec une introduction et des notes par M. Didron, traduit du manuscrit bizantin, le Guide de la Peinture, par M. P. Durand*, Parigi 1845. Per notizie sul Monte Athos si veda Didron, *Annales Archéologiques* I. vol., p. 41 e seg. e p. 322 e seg., IV vol., p. 70 e seg., pag. 133 e seg., pag. 223 e seg., V. vol., pag. 147 e seg., VII vol., pag. 141 e seg., XVIII vol., pag. 72 e seg. e pag. 109 e seg., ecc. E, meglio, il vol. dello stesso *Manuel d'iconographie chrétienne*. Veda sullo stesso soggetto, Papety *Revue des Deux Mondes* 1847, articolo saettato dal Didron; Miller, *Archives des Missions*, vol. II, 1866; De Vogüé, *la Syrie, le Mont Athos* e ancora negli *Annales Archéologiques* (vol. XXI) il riassunto di investigazioni autorevoli del De Sevastianoff. Eccellente lavoro quello del Langlois, *le Mont Athos et ses monastères*, Parigi 1867. Per un riassunto v. il Bayet L'*Art bizantin*, cit. pag. 38 e seg., V. anche le notizie da me date sul Monte Athos in *Ornamenti*, vol. I, pag. 425, numero 3. Veda inoltre Duchesne e Bayet, *Mission en Macedoine et au Mont Athos*; fra gli studi più precisi ed interessanti, veda quello pubblicato dal Langlois, *le Mont Athos et ses Monastères*, Parigi 1867, dove sono riassunti tutti i lavori stati stampati sul Monte Santo, anteriormente al suo. Il De Sevastianoff, stato citato poco più insù, scuoprì al Monte Athos un'altra *Guida della Pittura*, manoscritto che dichiarò anteriore a quello stampato nel 1845 dal Didron, ma la dichiarazione del De S. non sembra aver fermo fondamento. (Cf. *Annales* vol. XXI, p. 178). Incombe noiosa e pericolosa l'oscurità, sulla storia del Monte, il quale ebbe, da tempo lontanissimo, monaci pii e laboriosi; ma a cacciare gli occhi al di là del X o XI secolo, è difficile scorgere la popolazione monacale che ebbe il Monte da quest'epoca; tutto lassù ha l'aspetto medioevale, così in pieno XVI secolo vi si coltivava l'arte bizantina e i conventi, per quanto rifatti e restaurati, sono costruzioni restate insensibili all'evoluzione artistica del Rinascimento. La pittura che per la sua abbondanza e ricchezza, riceve i primi onori da chi visita il Monte, viene fatta di reminiscenze bizantine, la cui fonte era, ed è tutt'ora, la *Guida* di cui vo' parlare. Onde ivi il filo della tradizione greca non fu spezzato o smarrito dopo tanti secoli, esso restò in essere segnatamente per la *Guida* ed i monaci atoniti. Una missione presieduta dal De Sevastianoff al Monte Athos, seguì quella del Didron; essa data dal maggio del 1859 al settembre del 1850; il resultato fu una copiosa raccolta di musaici, smalti, ornamenti sacri, manoscritti e la carta topografica del Monte. Tutto ciò oggi è a Pietroburgo, dove venne fondato un museo speciale, il cui grande interesse, per gli studi bizantini, ognuno può immaginare. Il Monte Athos dunque è una vera provincia di monaci e contiene venti grandi conventi ciascuno simile ad una piccola città, dieci villaggi, duecentocinquanta celle isolate e centocinquanta eremi. Il convento più piccolo consta di sei chiese o cappelle, il più grande di trentatrè, in tutto duecentoquarantotto; i villaggi possiedono duecentoventicinque cappelle e dieci chiese, ogni cella ha la sua cappella, ogni eremo il suo oratorio. Insomma novecentotrentacinque fra chiese, cappelle e oratori, quasi tutte ornate di affreschi e quadri su tavola. Nei grandi conventi perfino la maggior parte dei refettori va coperta di affreschi, e nei ricchi di Vatopedi e di S. Lauro, si vedono anche dei musaici. Queste pitture si somigliano; i pittori le fecero e le fanno con una facilità da stupire. Ne stupì il Didron, il quale assistè all'esecuzione di alcune pitture, e seppe che i pittori lavoravano seguendo la tecnica e i motivi di un vecchio manoscritto, la *Guida della Pittura*. Il Didron si procurò allora una copia di questa Guida che ebbe da un monaco del Monte Athos e, tradotta dal Durand, la pubblicò commentandola e accompagnandola da una introduzione, Il manoscritto, il cui titolo greco corrisponde all'indicata *Guida della Pittura*, consta di tre parti. Nella prima si insegna la maniera di fare i pennelli ed i colori, gli intonachi per gli affreschi e s'insegna preparare le tavole; nella seconda sono descritti minutamente, con notevole precisione, i soggetti e le storie; nella terza sono indicati i luoghi ove conviene mettere tal soggetto o tal personaggio a preferenza d'un altro, entro la chiesa, in un portico, in un refettorio; un'appendice precisa la forma e il carattere di Cristo e della Vergine e contiene alcune inscrizioni da accompagnarsi alle pitture. Il manoscritto è antico nel fondo, i secoli lo hanno completato. La copia del Didron, non risalirebbe al di là di tre secoli, e contiene alcune note di un pittore, da lui conosciuto; le note moderne sono entrate nella traduzione come quelle dei pittori antichi, che hanno aumentato il corpo primitivo della *Guida*, costituito dalle norme di maestro Panselino esposte da un discepolo per nome Dionigi, monaco di Furna d'Agrafa, aiutato dal proprio discepolo Cirillo di Chio. Maestro Manuele Panselino di Tessalonica, celebre e illustre come dice la *Guida*, visse nel XII secolo; fu il Giotto o Raffaello della scuola bizantina; di lui si vedono alcuni affreschi nella chiesa principale di Karès al monte Athos e si dice che viveva sotto l'imperatore Andronico I (1183-85) l'ultimo dei Comneni. Questi affreschi, assicura il Didron, notevoli di disegno e d'espressione, hanno sofferto moltissimo. È pertanto difficile il dire se essi appartengono, realmente, al XII secolo, soggiunge ancora il D., gli affreschi sembrano più antichi delle pitture analoghe che si vedono nei vari conventi del Monte Athos e delle Meteore; i soli conventi di Vatopedi e di S. Lauro ne avrebbero, pare, d'altrettanto antiche. Dionigi, che compose la *Guida*, fu discepolo, dissi, di Panselino il quale, secondo qualcuno, non sarebbe mai esistito. Il conoscere la *Guida della Pittura* non può essere solo utile ai pittori, può esserlo a tutti coloro che debbono ornare di immagini e scene sacre gli oggetti del culto. Utilissimo sarà pei pittori di vetrate; io, ne dò qualche saggio. Nella prima parte, l'autore insegna dorare le figure, schizzare gli occhi, le sopracciglia, pitturare i capelli e le barbe, dare il riflesso agli abiti, lavorare sopra la madreperla, far le vernici, di rado in guisa prolissa, spesso con brevità e chiarezza come quando, dichiarando di seguire Panselino, indica il modo di schizzare gli occhi e le sopracciglia. Leggesi nella seconda parte, quella dei soggetti, fra molte questa precisa indicazione. « Sogno di Giuseppe: Giuseppe giovane, imberbe, addormentato. Sopra a lui il sole, la luna e undici stelle; davanti dodici covoni, uno dei quali perpendicolare, gli altri un po' pendenti verso Giuseppe come per essere adorati ». Altrove, « Cristo tentato dal diavolo: il deserto e degli alberi; Cristo in piedi, davanti il diavolo che gli fa vedere delle pietre e gli dice: se tu sei il Figliuolo di Dio fa' che queste pietre divengano pani. Cristo risponde in un cartello — L'uomo non vive di solo pane. Lì vicino il tempio, sopra alla sommità, si vede ancora Cristo e il diavolo che gli dice: — Se tu sei il figlio di Dio, buttati di sotto. — Cristo gli risponde in un cartello — Tu non tenterai il Signore Dio tuo. — Lì vicino una montagna molto alta, sulla sommità Cristo, e davanti il diavolo che gli mostra tutti i regni del mondo dicendogli — Ti darò tutto ciò che vedi se ti inginocchierai e mi adorerai. — Cristo gli risponde in un cartello: Va' indietro Satana perchè sta scritto: Il Signore Dio tuo verrà adorato. A piè della montagna alcune città, fortezze e dei re a tavola, con soldati e stendardi poco discosti. E ancora Cristo circondato di angeli, alcuni genuflessi, altri con dei ventagli in mano, e il diavolo in fuga che si volta guardando ». I quadri sono tutti precisati a questo modo. Leggesi nella terza parte. « Come si dipin-

mente in varie città d'Italia e dell'Estero, in quest'ultimo decennio; da quella Eucaristica di Milano e d'Orvieto (1896) (1) a quella di Pisa (1897), di Torino (1898), di Bergamo (1898) (2), di Cremona, di Como (3) e di Pistoia (1899); a quella di Bologna (1900), di Ascoli Piceno (1900), di Lodi (1901), di Piacenza (1902) e di Bellinzona (1903); quest'ultima tenutasi nella chiesa di S. Giovanni a' piedi della rocca d'Uri. Cotali Esposizioni misero in vivida luce degli oggetti che giacevano dimenticati nel fondo dei tesori ecclesiastici od erano ignorati tra le cianfrusaglie di collezionisti modesti, — quasi ognuna di queste Esposizioni si distinse in qualche particolarità: l'Esposizione d'Orvieto allato di ricchezze appartenenti a piccole città dell'Umbria, rivelò o ricordò dei pezzi cospicui per remota antichità come i cofani d'avorio di Bobbio, Pesaro, S. Giovenale e un dossale di sedia vescovile appartenente alla Badia di Mentorella (Roma); e le Esposizioni di Pisa, Bergamo, Cremona e Bologna primeggiarono per bellezza di oreficerie e paramenti, mentre l'Esposizione di Como salì a un'importanza archeologica che nessuno avrebbe preveduto. L'esame di tante opere disparate nella materia e nella forma induce a riconoscere viepiù la infinita poesia del genio artistico cristiano (1), il quale, si afferma su una serie innumerevole di oggetti, specialmente appartenenti all'oreficeria ecclesiastica, attualmente molto più importante della profana.

Il lungo corso di secoli onde vo' studiare la produzione, dette luogo a varie manifestazioni stilistiche. Dalle altezze bizantine del V e VI secolo, si scese in Italia alla povertà dell'VIII e IX secolo, cioè allo stile cosiddetto bizantino-barbaro per indi risalire verso le regioni della bellezza, sospinti da una rinascenza italo-bizantina, provocata anche dalla vivida luce di Montecassino. Così in Italia la storia di questo periodo, procede diversamente da ciò che non si veda in Francia e in Germania, ove i secoli IX e X volsero a letizia estetica.

L'arte da noi, nel lungo periodo che dobbiamo percorrere, non si accende tutta di puro bizantinismo; così ad intenderla è necessario tener presente l'attività dei Barbari che, scesi dal Settentrione, distrussero l'impero occidentale. Trattasi di un lungo periodo storico (476-774); e Odoacre col suo esercito raccogliticcio, Teoderico coi suoi Ostrogoti portarono all'Italia, specie all'arte industriale, un gusto smagliante talora rozzo, ma sempre acceso di colore, sfarzoso nei gioielli e nelle armi; per questo si assimila al gusto bizantino; lo che è segno di una sorgente identica, il grecismo, apportatore di vita anche dove il germe di civiltà parrebbe meno atto a fecondare. Ma, ripeto, l'arte ora non tutta si accese di bizantinismo nè è tutta bizantina; e

gono i muri di una chiesa ». L'autore comincia dalla sommità della cupola, consiglia di pitturarla con un circolo in diversi colori simile all'arcobaleno e di collocare nel mezzo Cristo benedicente, coll'Evangelo davanti e l'epigrafe — Cristo l'onnipotente. — E via via continua l'A., precisando le scene e il modo di rappresentarle in ogni punto, suddividendo i paragrafi, secondo le linee della pittura, onde si ha una prima linea, una seconda, una terza e via di seguito. Altrove si legge, come va dipinto il narthex e il refettorio. Quanto all'appendice essa contiene, dichiarai, la designazione della forma e carattere di Cristo e della Vergine, le inscrizioni adatte ai personaggi dipinti le quali, congiunte agli epiteti che si accompagnano alle rappresentazioni divine, sono precisate senza frondosità come segue: Per l'immagine di Cristo IC XC (Gesù Cristo) — Colui che dà la vita — Il Misericordioso — l'Angelo della Somma Volontà. L'Autore avverte che, quando è rappresentato nel Giudizio finale, l'epiteto che conviene all'immagine di Cristo è del Giudice Giusto — e nella Crocifissione devesi indicare quale il Re della Gloria, — e sotto il peso della Croce l'Agnelo di Dio che porta i peccati del mondo. Leggonsi indi, nella *Guida*, le inscrizioni che convengono all'Evangelo di Cristo, secondo i luoghi dove viene rappresentato, quelle per gli Evangeli, per la natività, ecc. Perciò, ripeto la consultazione della *Guida* e utile agli artisti moderni che si dànno ai temi sacri. Il Didron vide che al Monte Athos, l'opera dei pittori è suddivisa; uno si occupa esclusivamente di preparare gli intonachi, uno i colori, un maestro pittore compone i quadri, colorisce e disegna le imagini secondo la *Guida*, un altro fa le pieghe, e il maestro principale dipinge le teste, i piedi, le mani, un altro applica l'oro o l'argento, ed uno, calligrafo, fa le lettere. Si deve a questa divisione di lavoro, dice il D., alla mancanza del modello che posa, alla conoscenza della *Guida*, se gli artisti aghioriti dipingono rapidamente dei quadri veramente notevoli. Questa divisione di lavoro esiste peraltro solo pei quadri ordinari e i personaggi comuni; chè quando trattasi d'una Cena o d'una Crocifissione, quando trattasi di Cristo o della Vergine, allora il maestro pittore che si riserva questi soggetti, dipinge tutto da sè anche le cose infime; onde non è raro vedere al Monte Athos un quadro con Cristo e la Vergine dipinti benissimo, e il resto dei personaggi fatti mediocremente; ciò perchè quest'ultimi furono pitturati dai discepoli. Qualcosa di simile si usò dai nostri artisti medievali, ma il sistema di suddividere il lavoro, perfetto nell'industria, non può lodarsi nell'arte. Certi popoli attinsero direttamente alla fonte del Monte Athos; i Russi e i Rumeni, i quali non ebbero una scuola artistica nazionale; così prima che la via ferrata li mettesse in facile relazione cogli altri popoli, si ispirarono ai tipi bizantini e la loro pittura nazionale era quella del Monte Athos, i cui monaci, fino dal 1862, ebbero dei vasti possessi nella Valacchia e nella Moldavia. La religione greca dominante, sospinse gli artisti rumeni alla fonte del Monte Santo.

(1) L'Esposizione d'Orvieto è stata la più ragguardevole; ne fu scritto da vari. Ecco i lavori capitali: Bertaux, *L'Esposizione di Orvieto e la storia delle Arti*, in *Archivio storico dell'Arte*, Serie III, An. II, Fasc. VI. — Idem, *L'Exposition d'art. religieux à Orvieto* in *Gazette des beaux-Arts*, XVI, 3.e periode. — Erculei, *Arte italiana decorativa e industriale*, An. V, XI e XII ed An. VI, Fasc. I e II. soprattutto per le riproduzioni alcune in colori. — Grisar, *Note archeologiche sulla Mostra di Arte Sacra antica a Orvieto*. Roma, 1897.

(2) *Arte sacra* period. delle Esposiz. di Torino e Muzio Estr. dall'*Arte ital. dec.* 1898, per l'Esp. di Bergamo.

(3) Sant'Ambrogio, *Esposizione d'Arte sacra di Como* in *Lega Lombarba* del 15 luglio 1899 e seg. e Biagini in *Arch. storico per la città di Lodi*, 1901, pag. 161 e seg. Superficiale.

(1) Ciò si riconobbe quando la superstizione classica cominciò a dileguarsi; allora si notarono e si studiarono le finezze medievali: nè è molto che il Goodyear, seguace del Penrose, fece oggetto di studio l'architettura medieva italiana; nella quale credette scuoprire certi effetti ottici, certe sottilità costruttive che il Ruskin, aveva intraveveduto. Si tratta di pendenze artificiali, di sporgenze volute, di curve studiosamente ricercate, di irregolarità iconografiche, di deviazioni dalla retta e classica via, di illusioni prospettiche che producono in certi edifici italiani, S. Ambrogio di Milano, duomo di Pisa, Siena, Piacenza, S. Marco di Venezia, Cappella Palatina di Palermo, un effetto, una bellezza nuova dovuta in parte a questi accorgimenti costruttivi ed estetici che il G. pazientemente e sapientemente analizzò. Cf. *Architecctural Record* 1896-97.

l' arte lombarda o romanza, le cui origini si trovano in Lombardia, sembra aver conservato il sacrario della romanità all' Italia la quale, diversamente, sarebbesi tutta infeudata a Bisanzio.

L' arte lombarda è pertanto romano-bizantina e si svolse solennemente nelle cose architettoniche; tuttavia neppur parlandosi d' arte industriale, sta che si oblii l' influsso o il movimento che ricevette il nostro Medioevo dai cosiddetti Maestri Comacini, o forse Commacini, legione di artefici e artisti addetti alle industrie della costruzione uniti in maestranze, di cui si tratta in un editto di Rotari (636-52), *De magistros comacinos*, maestranze regolate da una legge contenuta nel *Memoratorium* di Luitprando (712-44). A cotali maestri si attribuisce quasi il monopolio dell'arte di edificare in Italia, e benchè la loro origine si sia creduta nell' Isola Comacina o nei paesi del Lago di Como o in Como stessa essi, verisimilmente furono artefici e artisti d' ogni luogo di Lombardia; tuttociò nel periodo langobardico in Italia (568-774) ed in seguito, perchè da noi si parla di Maestri Comacini anche dopo il risveglio artistico che s'ebbe nell' XI secolo, nel quale l'arte lombarda toccò la sua sommità.

Fig. 156. — *Assisi*: Motivo nel cancello di ferro « del comunichino » di S. Chiara.

Quante vicende s' interposero prima che l' arte del nostro lungo periodo potesse incamminarsi alla sommità! L'eresia iconomaca o l'iconoclasmo di cui non parlai ancora, vuol essere indicata quale una ragione di contrasto al libero evolversi dell'arte (1).

(1) Su l'eresia degli iconoclasti il Kondakoff, nella sua *Histoire de l'Art byzantin* (vol. I, cap. V) scrive alcune pagine discutendola. La questione riguarda soprattutto la teologia ed é variamente considerata (V. Paparrigopoulo, *Histoire de la civilisation hellénique*, Parigi 1878, cap. V, La Réformation). Così allato di coloro i quali giudicano l'iconoclasmo funesto all'arte, stanno coloro che pensano il contrario; il K. dice che in fondo non ha alcuna reale importanza la questione degli iconoclasti (pag. 158). Io credo che abbia contribuito a danneggiare l'arte. V. anche Bayet. L'*Art Byzantin*, cap. IV. Pel B. la questione giovò all'arte perchè essa produsse una scuola nuova che parve inspirarsi, con nuovo fervore, ai modelli classici (p. 113). V. inoltre Maibourg, *Histoire de l'herèsie des Iconoclastes*, Parigi, 1679.

Non starò a raccontarne le cause; essa eresia dall'ordine di collocare alte le imagini, affinchè i fedeli non potessero baciarle — ordine emanato da Leone Isaurico (726) — giunse alla proibizione e distruzione di tutte le imagini. Altrove mostrai la diversa interpretazione data a cotal movimento (1), da taluno reputato dannoso all'arte, da altri di nessuna importanza reale, e persino favorevole all'arte medesima; quanto a me, non cambio la mia opinione sfavorevole. Mi incoraggia a confermarla il fatto che la furia iconomaca corrisponde all' VIII e IX secolo, età di povertà estetica italiana, a nessuna compagna (l' ultimo imperatore iconomaco fu Teofilo [+ 842]). I contrasti, gli odii, le persecuzioni, le violenze sono feconde di male, non di bene e il dire, come dice il Bayet, che l'iconoclasmo allontanò gli artisti dalle forme ieratiche e li ricondusse ad ispirazioni più vicine alla vita, è un'idea ingegnosa, la quale mostra forse un lato buono della questione, non tutta la questione in verità orribile negli effetti più tangibili e meno discutibili.

§ 2.

Lavori di legno (2).

La fragilità della materia è la ragione che meglio giustifica la piccola quantità di oggetti lignei che l'alto Medioevo ci trasmise, ma se fosse possibile ricuperare tutti quelli che furono arsi, si avrebbe tal cumulo di opere da spaventare.

La presente scarsità di lavori lignei va pertanto un po' rischiarata da un interessante cimelio, una cassa riccamente scolpita nel cedro del Libano, posseduta dal Duomo di Terracina (fig. 154). Lunga circa 1 metro, alta 67 centimetri, profonda 58, forma un parallelepipedo senza modinature sporgenti, composto in ogni lato da due linee di logge; la parte anteriore è sostenuta da colonnette di una certa leggiadria, i fianchi da piedritti che seguono naturalmente la linea degli archivolti, gli angoli sono ornati da due sottili fascie con fiori simmetrici e lan-

(1) *Ornamenti nell'Architettura*, vol. I, pag. 320 e seg.

(2) Finocchietti, *Della Scultura e Tarsia in legno dagli antichi tempi a oggi*, Firenze 1873. Opera che risente molto degli anni che ha ed è senza illustrazioni. Gli « antichi tempi » sono superficialmente accennati. Si può dire che la storia del F. comincia col Medioevo assai avanzato. — Erculei, *Catalogo delle opere d'intaglio e tarsia* imposte nel 1885 a Roma, Roma 1885. Veda sopratutto la *Bibliografia* compilata dal Cellini in fondo al volumetto dell' E.

ceolati, e la parte a così dire più mobile della cassa, vien costituita da scene figurative le quali riempiono tutto il vano dei loggiati; onde le composizioni si disegnano assai marcatamente sul fondo per mezzo delle luci e delle ombre, come ciò avviene in ogni intaglio. Gli animali hanno parte in cotali figurazioni non meno degli uomini: sono cavalli, aquile, grifi, centauri, sfingi, cervi, leoni, e sulla parte anteriore due immagini nude, un uomo e una donna, sembrano esprimere la personalità di Adamo ed Eva. Nel complesso un'opera rozza, variamente giudicata ed assegnata al VII, all'VIII, al IX secolo; per me è quello che giudicò il primo che fe' conoscere la nostra cassa al pubblico, il Baldoria; è un intaglio non anteriore all'VIII secolo, nè posteriore al IX e potrà darsi che la cassa di Terracina sia la copia, come il Baldoria avvertì, di un simile oggetto lavorato in Oriente e portato in Italia dai Bizantini, presenti ancora nei paesi delle Puglie e della Calabria nel IX secolo. Questa seconda parte del giudizio poteva essere sussidiata da qualche prova, comunque lo stile dell'intaglio scuopre lo rozzezza dei secoli peggiori del bizantinismo, per questo appoggio l'opinione del Baldoria (1).

Un largo tributo all'opere lignee dei tempi che si studiano, è dato dai soffitti delle chiese, a cavalletti scolpiti o più che altro dipinti diffusissimi nelle chiese di stile lombardo, come mostrai in un precedente libro (2). Il lavoro d'intaglio si limita, generalmente, alle mensole estreme su cui poggia la catena dei cavalletti ed il colore si estende a tutto il sistema dei cavalletti stessi, compresa la tettoia. Quanto al genere di pittura, esso per solito, ha carattere geometrico; motivi dentellati, fasce ondulate, giràli, greche, rosette, piccole foglie, punti o circoletti; di rado rappresentazioni di imagini sacre, come ciò vedesi nei cavalletti della pieve dimenticata dei SS. Cornelio e Cipriano (XII secolo) a Codiponte (Lunigiana).

Anche le chiese bizantine talora ricevettero il soffitto ligneo; basta citare, per tutte, la basilica di S. Apollinare in Classe (Ravenna), di cui è noto persino l'artista del soffitto, un Crisafio (epoca di Leone III; 795-816). Nessuna traccia pertanto giunse a noi di cotal soffitto e nel campo dell'arte lombarda, dal X al XIII secolo, indicai molti esempi nel mio lavoro sugli *Ornamenti*; così ora in fascio, ricordo il soffitto di S. Donato a Genova, chiesa che è un modello di architettura ligure medioevale, (X-XII secolo), superiore a S. Stefano e a S. Maria di Castello; e, ricordato il soffitto di S. Donato, ricordo il soffitto della chiesa di S. Paragorio a Noli (Savona), monumento caro all'archeologia ligure (X-XI secolo), dipinto a punti, rose, greche, foglie, giràli, pesci e busti di santi come si vede a Codiponte, ma rinnovato a' nostri giorni; ed il soffitto della celebre basilica di S. Maria a Pomposa (XI-XII secolo), quello della chiesa di S. Salvatore sull'Entella (Cogorno: Chiavari), dell'epoca d'Innocenzo IV (1243-54), importante per la sua buona conservazione.

Perchè non sembri che mi fermo su una o due regioni soltanto, benchè ogni regione italiana possa vantare dei soffitti vetusti, dal Settentrione spicco il volo verso il Mezzogiorno e negli Abruzzi noto un monumento cospicuo (S. Clemente a Casauria, seconda metà del XII secolo), il quale va coperto d'un soffitto a cavalletti; e dagli Abruzzi nella Puglia io constato che ebbe la tettoia a cavalletti il Duomo di Bitonto (XII-XIII secolo), chiesa alterata tutta nel 1721, quindi anche nella copertura la quale da quest'epoca fu a vòlta. Demolitasi però a' nostri giorni la vòlta, apparve la cornice ad archetti con mensole, sulla quale appoggiavano le testate delle incavallature, una gran parte delle quali esisteva ancora, ma non erano le originali essendo state sostituite, secondo un'autorevole opinione, dopo i diversi terremoti da cui la chiesa venne colpita.

Nel Duomo di Bari, ad iniziare i lavori della cupola furono rinnovate le tettoie della nave traversa, le quali minacciavano di rovinare per vecchiezza, e l'Avena osservò che le vecchie travature, specie quelle della parte sud erano antichissime (XII secolo ?), poichè appartennero forse alle travi-catene della nave maggiore. In una ispezione avvenuta nel maggio 1901, le travi furono sequestrate presso l'appaltatore dei lavori, al quale erano state cedute

(1) *La Cassa di Terracina* in *Arch. st. dell'Arte* a. II fasc. V-VI.

(2) La pittura si estese ai lavori in legno, taluni dei quali ricevettero il loro merito artistico esclusivamente dai dipinti. Venezia conserva, p. es., un cassone o arca detta «della beata Giuliana di Collalto» nel convento dei padri Cavanis a S. Agnese, il quale appartiene agli incunabuli della pittura veneziana. All'esterno é trasformato dall'arte secentesca; all'interno, nel lato del coperchio, contiene una pittura antica con S. Biagio e S. Cotaldo e la beata Giuliana genuflessa. Il Cicognara ed il Lanzi, asseriscono che il cassone fu dipinto nel 1262, anno di morte della beata Giuliana, lo Zanotto parrebbe più esalto ad assegnargli la data 1297. Io non vidi il cassone. Ad un'epoca meno alta (1321) appartiene un'altra arca o cassone ligneo, quello del beato Leone Bembo, già in Venezia nell'oratorio di S. Sebastiano, annesso alla chiesa di S. Lorenzo, di cui esistono oggi solo alcuni avanzi nel Duomo di Dignano nell'Istria. Veda nel *Nuovo Arch. Veneto*, l'antico statuto dei pittori veneziani, pubblicato e commentato dal Monticolo (vol. II, p. 321) e lo cf. con Cecchetti *Nomi di pitt. e lapicidi antichi*, in *Arch. Veneto*, vol. XXXIII, p. 45 e seg.

(1) *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, pag. 502 e seg.

come materiali di rifiuto dalla fabbriceria, ond'esse si trovano ora sotto le tettoie rinnovate (fig. 155) (1).

In Sicilia emerge la fastosa tettoia lignea a stallatiti con motivi stellari nella Cappella Palatina di Palermo (XII secolo), restaurata recentemente (1901-2), che ricorda i soffitti della Zisa e della Cuba, edifici normanni coevi alla Cappella.

A proposito dell' intaglio in Sicilia, nota il Di Marzo che secondo la tradizione esso sotto i Normanni e segnatamente sotto Guglielmo II (+ 1184), era sì alto salito da superare la statuaria (2); però lo scrittore siciliano non dà peso a queste parole e cita un altro monumento ligneo, il « sopraccielo » d' una porta nel Palazzo reale di Palermo, lavorato al tempo del re Ruggero, restaurato sotto Federigo e ritrovato nel 1832, il quale sopraccielo, oggi nel Museo Nazionale cito anch' io (3). Marcatamente musulmano nell' intelaiatura geometrica a punte ed a stelle largheggiate da modinature e illeggiadrite da fasce e formelle intermedie con piccoli ornati, questo lavoro di falegname e intagliatore, ha analogia colla imposta di S. Maria dell' Ammiraglio detta la Martorana con cui ha corrispondenza d' età: tale imposta, monumento siculo del XII secolo, consta di piccoli rettangoli incorniciati da modinature, suddivisi in lungo da fasce lisce e larghe, ed i rettangoli sono riempiti da pannelli intagliati, i quali non potrebbero essere più arabici. Ciò prova novellamente l' influsso musulmano sull'arte sicula del XII secolo, al quale non poterono sottrarsi nemmeno le piccole cose.

Fig. 157. — *Venezia:* Particolare dell' imposta bronzea, porta minore, nella facciata della basilica di S. Marco (Fotografia Alinari, Firenze).

A questa nota di monumenti sacri, potrei aggiungere i profani, le sale dei palazzi pubblici (il cenno al palazzo della Zisa e della Cuba lo indicano), ma il materiale scarseggiando, passo ad un altro soggetto.

Quello dei cori, dei leggii, s' imporrebbe non meno di quello delle imposte lignee, ma il primo soggetto scarseggia di monumenti come il secondo o più del secondo. Mi è noto il coro del Duomo di Bari, attribuito alla metà del XIII secolo, tutto intagliato, di cui nulla o parmi quasi nulla si conserva: quanto alle imposte, un monumento insigne che, conservato, occuperebbe ora il posto che la imposta di S. Sabina a Roma occupa nel suo secolo, s'impone alla mia mente, un'imposta lignea di Milano. Ivi la basilica di S. Ambrogio, al suo ingresso principale, era ornata da una imposta scolpita che nel 1750, a motivo delle sue gravi condizioni, venne sostituita da una moderna, la quale raccolse alcune parti dell'antica e le parti scartate si misero nell'Archivio Capitolare. Il tempo e le con-

(1) Avena *Monum. dell' Italia meridionale*, Roma, 1902, p. 49-50. Il Duomo di Bari anteriore, nelle sue origini, all' XI secolo, fu iniziato una seconda volta tra il 1024 e il 1028 nel 1064 vi si tenne un sinodo, segno che fu finito; nel 1178 ricevette l'aggiunta della navata traversa, essendo stata ricostruita una terza chiesa, dopo il 1156 per opera di Guglielmo il Malo.

(2) *Delle Belle Arti in Sicilia,* vol. II, p. 305. Veda Paulovskij, *Décoration des plafonds de la Chapelle Palatine* in *Byzantinische Zeitschrift* II 3 e 4, Lipsia 1893. La prima volta il lavoro del P. fu pubblicato in russo.

(3) Il Di Marzo lo descrisse così: « è diviso in tre scompartimenti, due all'estremità in diversi riquadri ed uno intermedio assai piccolo che serve a dividere i due. In giro a quei riquadri, avvolgonsi arabeschi ed ornati di foglie variatissime, e dentro animaletti, quadrupedi ed uccelletti di ogni genere, principalmente aquilette. Nel piccolo compartimento intermedio, è intagliata artificiosamente un'aquila più grande con un sol capo, ed un'altra più piccola a due teste; sono gli stemmi l'uno degli Svevi di Sicilia, l' altro degli Svevi di Lamagna ». Op. e vol. cit. p. 306.

dizioni delle sculture, intralciano il giudizio sopra l'età loro, ma un egregio medievalista, il Goldscmidt, non è tanto, studiò i resti della antichissima imposta ambrosiana e vi ravvisò i caratteri della celebre imposta di S. Sabina a Roma (V secolo) che il Goldschmidt farebbe posteriore di qualche decennio all'ambrosiana. Ciò avversa la opinione corrente che trattisi di scultura del IX secolo (1), ed io non so valermi del nuovo giudizio il quale corrisponderebbe ad una opinione manifestata anni sono dallo Strzygowski, secondo la quale sarebbe esistita in Milano una scuola d'intagliatori all'epoca di Teodosio, decaduta dopo l'invadenza politica di Ravenna (2).

Tale questione è un po' scabrosa a risolversi; solo uno studio accurato fatto su ricerche minute e diligenti, potrebbe addurre a risultati concreti; in attesa dei quali io, per quello che so e vedo, non oso appoggiare il Goldschmidt, perciò discorsi in questo punto dell'imposta ambrosiana.

Fra i monumenti simiglianti, d'un'andatura più sobria e meno appariscente, esistono al Duomo di S. Donnino, la bellissima fabbrica dugentesca ornata di sculture singolarissime, due imposte lignee (XII secolo) all'entrate laterali, una — la più ragguardevole — recante, sovrammessi, dei ferri quasi a guisa di serpentelli ondulati, opera semplice che fa sovvenire il tipo sontuoso di certe imposte francesi, in cui il ferro piegato in stravagantissime volùte, emerge sopra il fondo ligneo magnificamente; il tipo italiano di S. Donnino, costituirebbe la imagine a così dire primitiva di questo genere d'imposte lignee, con ornamenti in ferro.

Fuor dal Settentrione della Penisola, nel piccolo paese di Carsoli (Abruzzi), ai confini dell'ex-regno di Napoli, esiste una chiesa, la chiesa del Cimitero, (S. Maria in Cellis) la quale conserva una porta del XII secolo, con le imposte lignee intagliate (XII secolo) rappresentanti alcuni fatti della vita della Madonna; essa imposta ne ricorda una nella chiesa di S. Pietro d'Alba Fucense, ugualmente del XII secolo. Il telaio di rinforzo entro al quale stanno i suoi bassorilievi è moderno, non le fasce larghe a giràli piatti con rose, le cui intersezioni dànno luogo a numerosi quadrati entro cui saltano o si muovono cervi, buoi, centauri, cavalli e cavalieri: l'assieme può vantare una poesia che giunge all'anima e la seduce. Questo è il merito peculiare di cotali opere antiche, per quanto rozze e in cattivo stato, come la imposta d'Alba Fucense e quella di Carsoli; ambo quest'opere lignee furono colorite in origine secondo un uso molto esteso nei legni medievi, e si conservano alcune traccie dell'originaria policromia, una specie di mastice bianco che serviva di preparazione (1).

Anche a Cucullo (Abruzzi), nella porta gotica sul prospetto della chiesa di S. Panfilo (fine del XIII secolo o principî del secolo seguente) vedonsi i resti d'imposte lignee d'un certo interesse storico, ma si tratta veramente di pochissimi avanzi (2).

La scultura lignea dell'imposte, sale ad altezza, ne' riguardi della sontuosità, raramente constatata, nei secoli cui siamo giunti, in una imposta del Duomo di Spalato, quadrettata e ornata di bassorilievi circondati da fasce a giràli, entro i quali scherzano uomini e animali; delle teste di chiodi all'intersezione delle fasce e agli angoli dei quadrati, emergono, contrassegnandosi con un marcato rilievo. Le scene di questa imposta monumentale che Andrea Guvina nel 1214 eseguì o diè finita, svolgono alcuni fatti della vita di Cristo. Al primo vedere le nostre sculture la mente si volge all'imposta di S. Sabina a Roma, tosto però l'impressione si corregge e l'esame dell'imposta di Spalato insegna che la scultura lignea, nell'imposte, si spinse talora a sontuosità nel XII secolo, e narrò storie e fatti sacri e si scapricciò colla fantasia senza limitazioni o ritegni.

Si fecero dei trittici di legno o avorio, delle croci, medaglie o scatole lignee e si dipinsero e indorarono. Nel Museo cristiano del Vaticano c'è da vederne; (però ivi la sezione dei legni contiene dei lavori moderni del Monte Athos), e il Museo di antichità a Ravenna vanta una croce e alcune medaglie assegnate all'XI secolo (tav. 10). La croce va ornata nel centro, dal battesimo di Cristo, ha lo stesso carattere delle medaglie, le quali valgono esclusivamente perchè sono antiche e le imagini colle vesti a piegoline trite girate in tondo, ricordano quelle dei bassorilievi di Gruamonte a Pistoia. Fra di esse l'imagine d'una Vergine, colle braccia in alto ricorda le oranti cimiteriali o la celebre « Madonna greca », bassorilievo importante di S. Maria in Porto (città) a Ravenna, e si ripete nelle monete bizantine cominciando

(1) *Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand: ein Denkmal frühchrist. Sculptur*. Strasburgo, 1902.
(2) *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, Vienna 1891.

(1) Bindi, *Monum.*, tav. 217 in cf. colla pag. 866, n. 2.
(2) Bindi, Op. cit. tav. 180. Sull'imposta di Alba Fucense, v. Fogolari in *Arte*, 1893, p. 48 e seg. Egli accenna la imposta di Carsoli i cui resti, tolti dalla porta esterna, vennero collocati nell'interno a meglio conservarli.

dal secolo XI; onde scorrendo il Sabatier (1) si vede che Costantino XII (1042-55) e Costantino XIII (1059-67) nelle monete rispettive, conservano un tipo di Vergine perfettamente simile a quello delle immagini ravennate.

Quali esse sono, può vedere il lettore nella mia tavola, la quale ne indica l'aspetto infantile; il lettore noterà inoltre le sproporzioni della Vergine con mani gigantesche, corrispondenti a braccia meschinamente sottili.

Più curiose cose sono due scatole d'ulivo provenienti da Lugnano in Teverina presso Amelia (Terni), in forma di cassa mortuaria; la prima (XI secolo) più antica della seconda (XIII secolo), ambo importanti all'archeologia sacra. La scatola più antica, contiene il coperchio scorrevole, colla testa di Cristo scolpita e le parole † PRO PANE VITE † MAGISTER IOANI ME FECIT, spiegano l'uso della scatola, la cui forma singolare, non arbitraria, corrisponde a ciò che l'Eucaristia, nei viaggi dei pontefici, si portava in casse mortuarie.

Volgendomi ad un'età più alta, dirò di un telaio ligneo da finestra, rarissimo, oggi nel Museo d'Antichità di Ravenna, scoperto in occasione dei lavori di risanamento eseguiti negli anni 1899-1900 a S. Apollinare in Classe; esso si assegna alla prima metà del VI secolo, e tale sua alta antichità obbliga la presente citazione.

Fig. 158. — *Roma:* Partimento della imposta bronzea nella basilica di S. Paolo.

Il legno si adoprò da legare libri; la preziosa collezione di tavolette dette della Biccherna, nell'Archivio di Stato a Siena, recentemente illustrata dal direttore dell'Archivio, contiene qualche elemento di ciò che qui si indica. Nè insisto perchè la collezione che ora cito, avrò occasione di esaminare più qua; e poi in fatto di legature, il legno spesso servì qual materia destinata al brio de' colori come nelle tavolette della Biccherna, o allo splendor di gemme, ori e argenti.

(1) *Descript. gen. des monnaies byzant.* II, p. 155, tav. 49, n. 11, p. 164, tav. 50, n. 7.

§ 3.

Lavori di metallo (1).

Ferro.

Le armi, i cofani, i cancelli, le serrature, le chiavi, ecco gli oggetti in cui il ferro venne utilizzato. A tal proposito si indicano le collezioni del Palazzo Ducale di Venezia e le armi specialmente che si trovavano nella sala omonima del Consiglio dei X; dico si trovavano, perchè varii oggetti furono rubati o dispersi e la sala degli Archibugi attirò più d'ogni altra, sembra, le mani ladresche (2). Fra gli oggetti rubati, emerge l'armatura medieva del doge Sebastiano Ziani, la quale andò a finire a Vienna; e nel 1799 venne tolto dalle sale ducali quanto ancora contenevano e quasi tutto venne depositato all'Arsenale (3).

Ma come de' lavori in legno così di quelli in ferro, non s'ha una raccolta abbondante; parlo di ferri lavorati, cesellati, sbalzati.

La esplorazione di un certo numero di tombe barbariche a Nocera Umbra e Castel Trosino (Ascoli Piceno) (4) allato ad una quantità d'oreficerie, produsse un certo numero di oggetti in ferro, come sedie a X filettate d'argento e oro; con queste sedie — ricordo della *sella curulis* o *castrensis* dei Romani cioè sedia da aprire e chiudere — si trovarono delle armi di ferro filettate anch'esse d'argento e oro o coperte di smalti, lo che prova due cose: la continuazione nei Barbari calati in Italia, dell'uso italico antico di mettere nelle tombe ciò che ogni defunto aveva sommamente amato in vita, e l'uso del ferro negli oggetti mobiliari.

L'alto Medioevo fabbricò de' candelabri di ferro con sapor d'arte, come foggiò in guisa artistica cancelli, chiavi e serrature, ma di tutto ciò è oggi più ricco il Medioevo corrispondente all'epoca gotica.

Non può escludersi tuttavia la esistenza di cancelli, per esempio, i quali risalgono ad età così

(1) Jousse *De la fidelle ouverture de l'art de la serrurerie* 1627. Trattato prezioso in ciò che espone una parte dei sistemi adoperati dagli operai medievali, nel lavorare il ferro. Il Viollet-le-Duc, che si giovò anche di questo trattato, espone questi sistemi nel suo *Diction. raisonnè de l'Archit.* — Bordeaux *La Serrurerie du moyen âge* Oxford 1858. — Viollet-Le-Duc *Diction. raisonnè de l'Archit*, voce Serrurerie.

(2) *Atti del R. Ist. Veneto* 1899-900.

(3) Alcune cose delle sale d'armi, rimasero nel Palazzo Ducale con il superbo busto di Sebastiano Venier di A. Vittoria: alcune armi furono depositate nel Museo civico e l'armatura del doge Sebastiano Ziani, trovasi nel palazzo imperiale di Vienna.

(4) *Dei preziosi oggetti di età barbarica scoperti a Castel Trosino* Roma, 1895, Relaz. al Minist. della Pubb. Istr.

lontana come quella che ora esploro; io offro il motivo di un cancello del XIII secolo, poco noto, esistente nella chiesa di S. Chiara ad Assisi (fig. 156). Il cancello stava anticamente in S. Damiano all'epoca di detta santa e vedesi ancora ivi nel muro l'apertura che serviva di « comunichino » delle monache trecentesche: onde il cancello deve appartenere a quel tempo. Esso cancello, qual'oggi vedesi, non è l'originario; l'antico s'ebbe l'aggiunta di una serie di ricci a destra, i quali non s'intonano col resto, e ricevette l'aggiunta d'una piccola parte che ristringe a sinistra l'apertura centrale; inoltre le fasce che legano i piccoli cerchi, erano sporgenti a punta ed oggi le punte vennero piegate.

Bronzo, Rame, Ottone (Dinanderie) e Piombo (1).

Parliamo degli oggetti di bronzo, prima: molti furono fusi a profittare del materiale, non pochi furono rifusi in nuova forma. Ciò spiega come, relativamente, non siano moltissimi i bronzi medievali di quel XII e XIII secolo, che ci dette in questo genere delle opere magnifiche. Il Viollet-le-Duc notava che nel XII secolo, l'arte del fonditore toccò il punto massimo; a parte l'esagerazione, sta che i bronzisti del Medioevo possedevano le cognizioni per fondere a cera perduta. Chi vuol persuadersene legga il *Diversarum artium schedula* del monaco Teofilo (2) e sappia che gli orefici medievali, i quali erano artisti, non manualisti sciupati dal mestiere e dal commercio come gli attuali, sapevano fondere quasi tutti. In un'epoca di poco posteriore al XIII secolo, godettero fama di espertissimi i veneziani, tantochè si assegnò a maestri di Venezia, la fusione delle imposte bronzee che Andrea da Pontedera, non da Pisa, mise al Battistero di Firenze; ed ecco come nell'Alto Medioevo si continuarono i bronzi moltissimo, onde parecchie chiese ricevettero cancelli o imposte bronzee, e qualcuna ebbe altari di bronzo; così nessun'epoca fu tanto ornata di bronzi quanto quella che va dalla metà circa dell'XI secolo alla fine del XII (3). Ciò non significa però che avanti il Mille non si adottassero cosiffatte chiusure metalliche sia alle chiese, sia particolarmente alle cappelle o agli altari.

(1) Drury e Fortnum, *A descriptive Catalogue of the bronzes of european origin in the South Kensington Museum.* Molte indicazioni bibliografiche sono date lungo il testo.

(2) Vol. III cap. LX.

(3) Un tal Rosso (XIII sec.) scultore in bronzo, operò nella fontana maggiore di Perugia quella magnifica tazza, la sottostante colonnetta e le tre ninfe che sopportano il capitello con sopra due grifoni e due leoni. Così l'Angelucci in *Dell'Oreficeria Perugina*, Perugia 1853, p. 7.

Agnello, lo storico ravvennate del IX secolo, racconta che in mezzo al Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, sorgeva un altare circondato da bellissimi cancelli di bronzo già, a suo tempo, sostituiti da altri di marmo, scomparsi anche questi.

Le imposte bronzee che si trovano specialmente nell'Italia meridionale, corrispondono alla rifioritura bizantina dell'XI secolo, la quale accennai, e riaffermano le relazioni dell'Italia con Bisanzio in questo e nel secolo successivo, nonchè la influenza esercitata dal bizantinismo sull'arte nazionale, specie meridionale, ingiustamente negata dal Salazàro.

Su nell'Italia settentrionale, a Venezia in S. Marco, si trova la imposta bronzea più antica d'Italia; essa chiude l'ingresso laterale dell'atrio, a destra verso la cappella Zeno, è filettata o damaschinata, nè si sa l'origine sua, nè se fu lavorata a Bisanzio o a Venezia, certo ha carattere bizantino ben marcato. Il Cicognara assicura che fu portata a Venezia da Costantinopoli, lo che sarebbe avvenuto prima del XIII secolo. Cotale imposta ne richiama un'altra compagna, dello stesso modello, sempre a S. Marco, con una iscrizione che ne rivela l'ordinatore: LEO DA MO | LINO HOC OP. | FIERI IVSSIT questo nome ne indica anche l'età: Leone da Molino era procuratore di S. Marco nel 1112 e viveva ancora nel 1138. Al solito si fe' provenire, quest'imposta, da Costantinopoli, ma di sicuro c'è questo solo, oltre al già detto, che il bronzo è bizantino.

Potrei discorrere d'altre imposte relative alla « Basilica d'Oro » detta un tempo « la Basilica delle undici Porte di bronzo » espressione che non determina nulla di vero, perchè S. Marco ha più di undici porte, nè tutte sono chiuse da imposte bronzee. Il Berchet che studiò tale particolare, osservò che le imposte della « Basilica d'Oro », degne di attenzione, sono sette nella facciata esterna, tre nell'atrio, due nella cappella Zeno, tre nell'interno ed una nel presbiterio, in tutto sedici (1); ma ve ne sono di quelle che stanno fuor dal nostro recinto, ove trovasi ancora l'imposta centrale della facciata che la tradizione vuol presa a S. Sofia di Costantinopoli; però essa non corrisponde — si assicura — a nessun ingresso del celebratissimo tempio, quindi non può essere stata a questo tolta, e ci può stare la imposta d'un Bertuccio da l'Anguila, bronzo firmato e datato. In fine, la imposta creduta già a S. Sofia, si vede

(1) *La Basilica di S. Marco. Le valve*, p. 403 e seg.

benissimo, non fu eseguita per l' attuale ingresso e si attribuisce ai primi del XIII secolo, l' altra di Bertuccio (fig. 157), la seconda a sinistra di chi guarda la facciata, colla inscrizione + MCCC: MAGISTER BERTVCIVS AVRIFEX VENETVS, sicuramente veneziana, è la meno antica fra quelle che ora c' interessano.

La facciata di S. Zeno a Verona vanta un'imposta storicamente interessantissima. Si disse che la imposta fu eseguita per incarico dei duchi di Clèves, ma tal notizia basa sul falso; essa appartiene a due età (X e XII secolo), non ci è giunta integra e, ornatissima di bassorilievi a figure minute, i suoi bassorilievi di sinistra, sono i soli ad attestarne l' origine lontana, con qualche bassorilievo della valva di destra la quale, sostanzialmente, appartiene al XII secolo, essendo superiore all'altra valva. Inoltre le sculture ivi parlano meno il linguaggio italico di quanto sia giusto aspettarsi, e il contributo del pensiero germanico emerge qui, per chi conosce lo spirito e le tendenze decorative dell'arte tedesca (1).

La imposta di S. Zeno a Verona, ha il merito di essere la più antica fra le imposte ornate di bassorilievi, e la più antica del sistema anteriore appartiene al Duomo di Amalfi (1062).

Quanto all'Italia centrale, essa che si ornò delle più belle imposte bronzee dall'arte prodotte — quelle del Battistero di Firenze posteriori all'epoca delle attuali ricerche — essa dico mette allato delle ricchezze meridionali, una imposta di Bonanno da Pisa nel Duomo di questa città (1180 ?), la quale sopravanza la imposta di S. Zeno coi suoi bassorilievi migliori. Su questo punto occorre osservare che Bonanno eseguì, per la sua città natale non una nè tre imposte, come si credette, ma due, le quali chiudevano la porta maggiore e una minore, e la imposta superstite (la maggiore fu distrutta dal fuoco nel 1595) - oggi alla porta sul lato del campanile - non ha nè iscrizione, nè data; la data 1180, riportata da tutti, forse doveva leggersi sull' imposta maggiore (2). Infine l' autore di queste opere, il quale eseguì subito dopo un'imposta bronzea pel Duomo di Monreale (1186), ci conduce verso il luogo preferito al nostro studio.

Lungo il cammino vediamo, a Roma, due imposte bronzee: la più antica a incisioni, in S. Paolo fuori le mura, eseguita a Costantinopoli da un artista

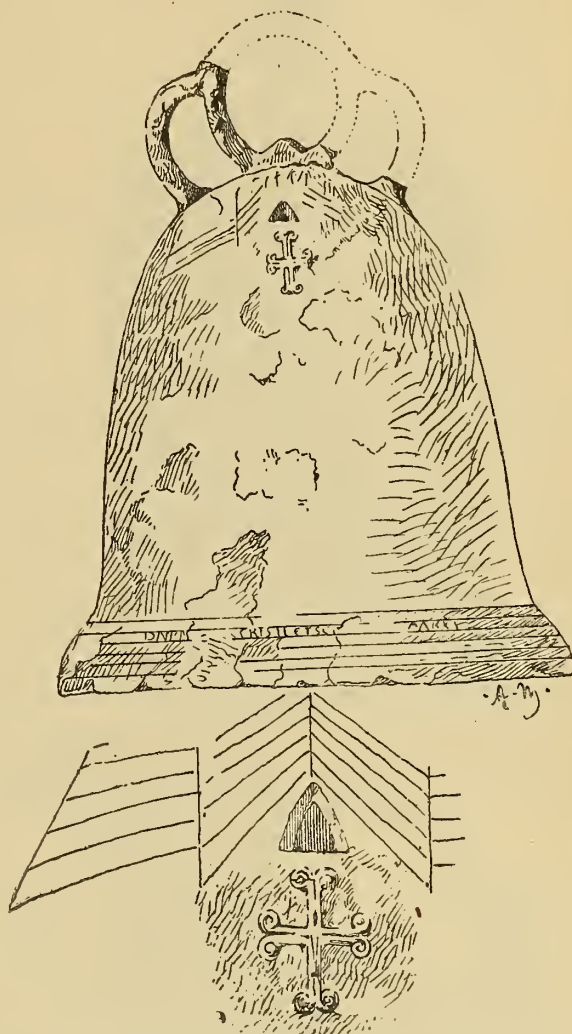



Fig. 159. — *Viterbo*: C mpana di bronzo con inscrizione dedicatoria nel Museo Falcioni.

per nome Staurakios (1070) (fig. 158), la meno antica, a bassorilievi, in S. Giovanni Laterano (1196 già nell' antico Patriarchio o Palazzo pontificio del Laterano eseguita, secondo l'iscrizione, per conto del cardinale Cencio Camerario dagli artisti fratelli Uberto e Pietro da Piacenza.

Riguardo alla imposta di S. Paolo il Wiegand (1) in uno studio su tale monumento, di cui dal-

(1) Il Beissel, *Zeitschrift für christ. Kunst* 1892, in uno studio col titolo *Erzthüre die und die Façade von S. Zeno zu Verona* intese a provare la influenza tedesca sulla imposta della basilica veronese, ammessa dal Reymond in *La Sculpture Florentine*, vol. I, p. 29. Pozzi, *Le porte artistiche di bronzo degli edifici religiosi e civili d'Italia*. Bergamo 1903. — Gli imperatori tedeschi dei secoli X, XI e XII, accordarono molti privilegi e fecero molte donazioni all'antica chiesa veronese. In Germania si fecero delle imposte bronzee simiglianti, dell' istess' epoca, nel Duomo d' Hildesheim (1015) e d' Ausburgo (1088) come pure nel Duomo di Magonza (XI-XII sec.) e nel Duomo di Novgorod (1154-92), con la firma in russo di un maestro Abramo.

(2) Il Ciampini ne trasmise i disegni.

(1) ΣΤΡΩΜΑΤΙΟΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ: *Mitteilungen dem zweiten international Congress für christliche Archaeologie zu Rom*, *gewidmet vom Collegium des deutschen Campo Santo*, Roma 1900. È una raccolta di studi fra i quali quello indicato del Wiegand.

l'Ugonio fino ad oggi molti si interessarono, confuta il Grisar cui non parve essere l'ordinamento attuale delle rappresentazioni, l'originario; e va contro coloro che non giudicarono benevolmente queste rappresentazioni, le cui imagini sono pel Wiegand piene di nobiltà; la qual cosa non so confutare. Nè so giudicare diverso dal mio Autore, che la imposta di S. Paolo è un bel modello di arte bizantina. A contorni incisori, sistema notissimo all'Italia, la imposta di S. Paolo contiene le imagini coi volti e le parti ignude dei corpi scavati intieramente sul metallo, riempiti non si sa se di smalto o piastrine d'argento graffite, secondo un sistema bizantino andato presto in disuso.

Dunque il nostro luogo preferito ora è il Mezzogiorno, la Puglia, la Campania, la Sicilia (1): ecco la imposta del Duomo di Amalfi (1062) che nel 1900 si progettò di restaurare, dell'Abbazia di Montecassino (1066), di S. Angelo sul Gargàno (1070), del Duomo di Salerno, della chiesa di S. Salvatore a Atrani (1087), della Cappella o Mausoleo di Boemondo a Canosa (2) (XI secolo) di carattere musulmano firmata da Ruggero d'Amalfi, del Duomo di Troia due porte (1119-27) (3), del Duomo di Trani (1160), autore Barisano da Trani e del Duomo di Ravello (1179) dello stesso; ecco le imposte lavorate a Pisa autore Bonanno Pisano pel Duomo di Monreale (1186) venute dopo quelle dallo stesso artista lavorate (1180) pel Duomo della sua città nativa; ed ecco le impo-

(1) All'artista industriale gioverà la conoscenza del tesoro di monumenti che si inalzano nelle Puglie, cominciando dal Duomo di Bitonto (1175-1200) che, oggi restaurato, offre forse il modello più completo di architettura medieva bizantino-pugliese; gioverà questa conoscenza, dicevo, perchè in questa regione ove per tutto da Bitonto ad Altamura a Bisceglie — luogo ove sorge la chiesetta di S. Margherita uno dei pochi monumenti pugliesi conservati integri (fine del XII sec.) — a Bari, Barletta, Canosa, Conversano, Castel del Monte, Trani, Ruvo, si trovano chiese, castelli e avanzi monumentali, ornati con un fasto il quale eccita la fantasia a un'arte originale. Tuttociò, se anche va talora al di là del XIII secolo, sostanzialmente e stilisticamente appartiene al XII e XIII secòlo, e la presenza dell'arco gotico non ha nessuna grave importanza sull'aspetto della decorazione la quale è e rimane sempre, colà, bizantino-pugliese.

(2) È assolutamente curiosa l'imposta del Mausoleo di Boemondo a Canosa, opera di Ruggero da Melfi che si crede architetto del piccolo edificio (secondo decennio del secolo XII). Essa emerge non solo pei suoi ornati arabici, ma per l'assimetria delle sue valve, una decorata da tre dischi, una suddivisa in quattro quadrilateri, gli estremi dei quali scolpiti con dischi ancor'essi; inoltre le due valve non sono eguali, quella a destra è più stretta di quella a sinistra, così che sembrano aver appartenuto a due differenti luoghi. Le fascie d'ogni valva ricevettero la bellezza di ornamenti geometrici e la valva sinistra tra un disco e l'altro contiene, incisi, dei versi in lode di Boemondo, l'altra valva invece, nei luoghi non occupati da rilievi, cioè nei quadrilateri medii, ricevette delle figure.

(3) Le imposte sulla facciata del Duomo di Troia, si distinguono specialmente per due energiche teste di leone, che tengono un anello in bocca (V. il mio *Ornam. nell' Architet.*, vol. I, tav. L); e sono ricordate, in qualche guisa, da due teste simili che appartennero all'antico Duomo d'Oristano pubblicate da *L'Arte*, 1903, p. 19, ornamento alle imposte bronzee di quella chiesa.

ste dell'altra porta, lato settentrionale del Duomo di Monreale (fine del XII secolo), autore Barisano da Trani, di S. Clemente a Casauria (XII secolo) e del Duomo di Benevento (fine del secolo XII?) (1).

Alla mia nota non potevano mancare le imposte di Montecassino sguernite di figure, ma ornate d'incisioni ad indicare le proprietà dell'abbazia. Venute da Costantinopoli, mercè la relazione degli abati Leone e Desiderio col console Pantaleo d'Amalfi, ricordano quelle eseguite a Costantinopoli pel Duomo di questa città, ed oltre ad essere ornamento cospicuo alla basilica, sono elemento di informazione storica, essendo integrate profondamente alla vita della insigne abbazia.

Si dica lo stesso delle imposte appartenenti a S. Clemente a Casauria, la celebre basilica dell'abate Leonate (seconda metà del XII secolo) cotanto discussa. Esse sono a piccoli quadrati con formelline tonde o quadre ricamate da piccoli intrecci, formelline in parte mancanti — come manca uno dei picchiotti che fu come il resto rubato (dicesi) — con dei castelli, rappresentati entro diversi quadrati, ognuno con tre torri merlate, uniti alla designazione dei castelli medesimi — castelli di *Alanne*, *Pesculum*, *Paternum*, *Abateium*, ecc. — in tutto venti quadrati con castelli, di cui cinque mancanti (2). Cotali imposte furono poste sotto l'abate Ioele, il quale successe a Leonate, cui Celestino III diresse una bolla nel 1191 ed il loro stile appartiene all'italo-bizantino.

Nessuna imposta della presente epoca, può competere con quella del Duomo di Benevento (tav. XI); questa occupa, nell'Alto Medioevo il posto che occupano, nel Rinascimento, le imposte del Ghiberti al Battistero di Firenze. Popolatissima d'imagini, nei suoi numerosi rettangoli è un esempio di scultura; molte istorie hanno lo sfondo di castelli, portici, montagne, e sembra che preludano i bassorilievi scultorici della seconda imposta ghibertiana, e nei tre partimenti più bassi le imagini di vescovi oranti sul fondo liscio dei quadrati associano, alle belle proporzioni, la espressione del volto e un andar di pieghe maestoso. Quattro mascheroni sulla linea del terzo partimento, sono modelli di bellezza forte e decorativa, modello che il più abile degli animalisti

(1) Notai in un lavoro anteriore, *Ornam.* e *Manuale di Scultura italiana*, II ediz. che non esiste in S. Niccola a Bari una porticina bronzea indicata dall'Huillard-Brèholles, *Recherches sur les mon. et l'hist. des Normands*; e la imposta bronzea di S. Bartolomeo (1150-51) a Benevento non venne qui citata perchè distrutta.

(2) P. C. Calore, *La ricomposizione delle porte di S. Clemente a Casauria* in *Arch. st. delle a.* 1894, p. 201 e seg.

assiri non isdegnerebbe d'aver creato all'arte. Nè la data precisa, nè l'artista autore sono noti; il Meomartini, che in un bel volume studiò *ab imis* i monumenti di Benevento, consacrò diverse pagine alla imposta del Duomo, mostrando che mal si apposero coloro che ne fecero onore a Oderisio Berardo beneventano; il quale eseguì invece la imposta di S. Bartolomeo (1150-51), chiesa di Benevento stata distrutta, che servì a accomodare quella del Duomo. Il nostro Autore (1) mise in evidenza altresì la possibilità che la imposta del Duomo appartenga alla fine del XII secolo, o al principio del XIII secolo (per me sta la prima data), contro l'affermazione del Barbier de Montault che assegnò la imposta stessa al 1160 circa, data che il Reymond svecchiò di 10 anni, pur avendo capito, come il Barbier de Montault, la imposta beneventana, i cui meriti sfuggirono un poco allo Schulz — il valente studioso dei monumenti meridionali del Medioevo.

La prova che la imposta di Benevento non appartiene a Oderisio Berardo, non Berardi nè *Beraud* come taluno vorrebbe facendolo discendere dalla Francia, sta nell'imposte del Duomo di Troia, autore l'artista beneventano che fece nel 1119 la imposta all'ingresso maggiore, e nel 1127 quella a un ingresso minore: onde il confronto tra le imposte di Troia e quella di Benevento, deve scoraggiare coloro che, come il Barbier de Montault, dichiararono che le tre opere escirono dalla stessa mano (2).

Una tradizione attribuisce ad artisti greci la imposta di Benevento la quale, similmente ad altre imposte, l'Italia deve forse a Costantinopoli; è sicuro ad ogni modo che nel 1693 un arcivescovo Orsini la fece restaurare, la qual cosa si legge su uno dei quadri.

Due nomi furono pronunciati più d'una volta; quello di Barisano da Trani e di Bonanno da Pisa.

Barisano da Trani (fiorì nella seconda metà del XII secolo) eseguì dunque tre imposte: la prima nel Duomo di Trani (1160), la seconda nel Duomo di Ravello (1179), la terza nel Duomo di Monreale dal lato settentrionale, fusa alla fine del MCC; — chè, fu osservato da uno studioso di Barisano, (3) la porta maggiore del Duomo, autore Bonanno da Pisa, è del 1186

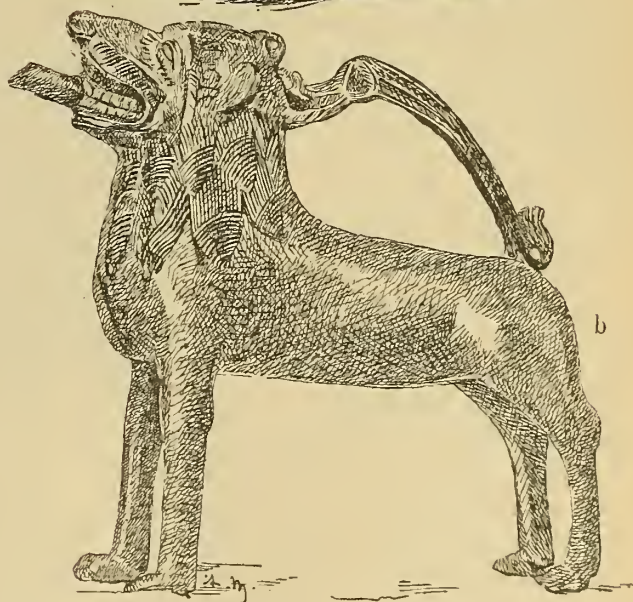
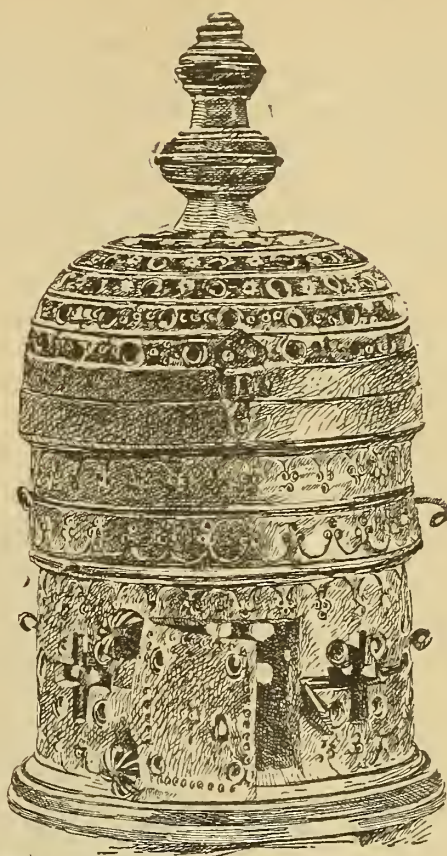



Fig. 160. — *Cava de' Tirreni:* Incensiere stabile (?) di bronzo nell'abbazia della SS. Trinità. — *Viterbo:* Acquamanile in rame di S. Mari *ad gradus* ora nel Museo Falcioni (Fotografia Moscioni, Roma).

e il Gravina (1) avvertì che la porta laterale la ordinò Guglielmo II dopo costruita la principale.

(1) *Monum. e opere d'arte delle città di Benevento*, Benevento 1895 p. 434 e seg. Queste imposte furono varie volte studiate; il M. riporta le opinioni di molti studiosi e dà, in sostanza, la bibliografia dell'argomento.

(2) Il Reymond confuse la imposta di Troia con quella di Trani, attribuendo la prima a Barisano mentre onora Oderisio Berardo. Op. cit., vol. I, p. 31.

(3) Sarlo. *Barisano da Trani e le sue fusioni in bronzo*, Trani, 1885. Piccolo lavoro ma coscienzioso. — Palmarini. *Barisano da Trani e le sue porte in bronzo* in *Arte* 1898, p. 15 e seg.

(1) Il *Duomo di Monreale*, pag. 86.

Sulla autenticità delle imposte di Trani, Ravello e Monreale, ogni discussione sarebbe superflua. Le due imposte di Trani e Monreale sono firmate, quella di Ravello no, ma le affinità stilistiche sono così profonde che follia sarebbe non attribuire a Barisano quest'opera.

Quanto a Bonanno da Pisa, egli mise — vedemmo — un'imposta alla porta maggiore dello splendido Duomo di Monreale correndo il 1186, e il maestro toscano ivi impresse: *A. D. MCXXCVI Ind. III Bonannus Civis Pisanus me fecit*, e circondò la sua opera di ornati dividendola in quaranta partimenti con altrettante scene bibliche, tredici della Genesi, sette della storia dei profeti e patriarchi e venti attinenti al nuovo testamento sino all'ascensione di Cristo. A ciascuna di queste scene egli unì una leggenda che ne qualifica il subbietto; e se paragoniamo le sculture dell'imposta, agli intagli marmorei che fioriscono il chiostro contiguo al Duomo — chiostro che associa molte e disparate tendenze artistiche, — la imposta e il suo Bonanno, fanno una magra figura; le imagini sono meschine ed a confrontare Bonanno a Barisano questi vince quegli.

Firmò Barisano la sua imposta, *Barisanus Tran. me fecit*, la divise in ventotto partimenti a quattro a quattro e in sette ordini orizzontali, contornati da ricche fasce e nell'ordine supremo, ripetè, su due partimenti intermedi, l'imagine di Cristo e da un lato estremo collocò S. Giovanni, dall'altro Elia; poi nel secondo ordine rappresentò la Crocefissione e la Resurrezione, la Vergine e S. Nicolò, nel terzo e nel quarto ordine collocò gli apostoli, Giovanni, Matteo, Pietro, Paolo, Bartolomeo, Andrea, Filippo, Giacomo e così via negli altri partimenti, lasciando il posto a due grandiose teste di leoni.

A formarsi un'idea compiuta di Barisano, giova visitare Trani; ivi la imposta del Duomo, diversa dalle altre due dell'artista pugliese, a Monreale e a Ravello, anzichè rettangolare è semicircolare e tutte e tre sono suddivise a rettangoli tranne la imposta di Monreale, la quale ai rettangoli alterna le arcate finte sorrette da colonnini. La imposta di Trani si distingue dalle sue corrispondenti in ciò che va ornata di due graziosi picchiotti a anello, formati da serpi intrecciati sostenuti da teste di leone; nè starò a decifrare le varie rappresentazioni di questa imposta, cosa fatta da altri, e noterò il contenuto di arcieri e combattenti come nei cofanetti eburnei bizantini da me studiati, ciò che farebbe supporre aver Barisano copiata da quelli forse volendo far presto; la qual cosa non l'onora.

Costui dimostra un certo istinto al commercio, anche nel riadoprare lo stesso modello come vedesi nell'imposta di Ravello; — questo prova che Barisano possedette degli stampi e lavorò con quelli più di quanto non sia permesso ad un artista.

In linea d'arte Bonanno è più rigido di Barisano che possedette uno stile più largo ma meno personale onde l'artista di Pisa, appare più arcaico del pugliese e par che l'arte di questi si sia fecondata a una sorgente riparatrice. Già Barisano offre degli elementi preziosi a mostrare il valore dell'arte medievale del suo paese, che vanta tante ragioni ad esser considerato uno dei più vivi, nell'epoca presente. La classicità, il bizantinismo tutto contribuì a mantenere, in auge, l'arte delle Puglie.

Le due imposte monrealesi fecero quasi sempre dimenticare le due che ebbe, vivendo Ruggero, la Capella Palatina di Palermo le quali, non elevandosi alla ricchezza delle composizioni di Bonanno e di Barisano, formano un assieme piacevole: una fascia leggiadramente lavorata suddivide le imposte, sui partimenti emergono delle teste di animali, in cima dei rosoni il tutto unito da una linea sobria ed originale.

Riassumiamo in uno specchietto le imposte bronzee medievali d'Italia, dividendo quelle incise da quelle ornate di bassorilievi, tenendo conto delle date note o approssimative, della provenienza e degli autori.

IMPOSTE INCISE

S. Marco di Venezia (atrio) . .	XI secolo.	Costantinopoli?
Duomo d'Amalfi	1062	Costantinopoli
Abbazia di Montecassino . .	1066	»
S. Paolo di Roma	1070	»
Monte S. Angelo al Gárgano .	1076	»
Duomo di Salerno . . .	1077	»
S. Salvatore d'Atrani . . .	1087	»
Cappella di Boemondo a Canosa .	fine dell'XI sec.	Ruggero di Melfi o Amalfi
S. Marco di Venezia (facc.) . .	1112 circa.	Imitazione. d'artista veneziano. ?
Duomo di Troia	1119	Oderisio Berardo.
» »	1127	»
S. Bartolomeo di Benevento (distrutta)	1150 - 51	È possibile che fosse incisa ma di ciò non abbiamo attestazioni certe.
S. Marco di Venezia (facc.) . .	XIII secolo.	Costantinopoli?

IMPOSTE CON BASSORILIEVI

S. Zeno di Verona . . , .	X-XII secolo.	In parte opera tedesca.
Duomo di Trani . , . .	1160	Barisano da Trani.
» Ravello	1179	»
» Pisa	1180?	Bonanno da Pisa.
» » (distrutta) . .	1180?	»
» Monreale	1186	»
» »	fine del sec. XII	Barisano da Trani.
Abbazia di S. Clemente a Casauria	fine del XII sec.	?
Duomo di Benevento . . .	fine del XII sec.?	?
S. Giovanni Laterano a Roma .	1196	Umberto e Pietro da Piacenza.
S. Marco di Venezia (facc.) . .	1300	Bertuccio da l'Anguila orefice veneto. (1).

(1) Adelung, *Die Korsünschen Thüren in der Cathedralkirke zur Heil-Sofia in Nowgorod*, 1856. Questo studio sopra la imposta di bronzo

Le campane tengono un posto molto in vista nel campo delle fusioni in bronzo, e la loro origine sale ad alta antichità (1).

La campana del Museo Falcioni di Viterbo, data a Ferento erroneamente dal Peraté il quale ne scrisse sulla *Gazette des Beaux Arts*, è un cimelio di valore eccezionale; essa fu trovata nelle vicinanze di Camino, terra del viterbese, acquistata da Bonifacio Falcioni e collocata nel Museo omonimo; nè la sua somma importanza archeologica può mettersi in dubbio, ecco perchè ne feci un disegno (fig. 159). La particolarità meglio afferrabile, ad occhio profano, consiste nel foro triangolare presso al triplice anello e la lineatura di sopra. Il foro triangolare lo spiega Teofilo monaco a c. 85: « *foranima triangula iuxta collum ut melius tinnia t formabis* », le linee graffite di sopra pel De Rossi sono le linee « come d'un tetto di chiesa a tre navi » (2). Quanto alla croce, a volute arricciate essa si ripete nei monumenti dell'VIII e IX secolo; — queste due date contribuiscono a formare l'opinione che la campana appartenga al IX secolo, dico così in quantochè essa ha le medesime forme, avverte il De Rossi, di una campana delineata in un codice nella Biblioteca di Boulogne, autorevolmente attribuito al IX secolo. Poi esiste l'epigrafe in una fascia inferiore, logorata, che il De Rossi « dopo attento esame », lesse e completò così: *in honorem* DNI. N*ri. ieusu* CRISTI ET SCI. *mihael* IS. AR*h*ANGELI (*offert*?) VIVENTIV*s* . . . , aggiungendo che la forma delle lettere, corrispondente alla semplicità della formula epigrafica, conviene al IX secolo, benchè l'epigrafe, nel complesso, potrebbe risalire al VII secolo, ciò che invecchia viepiù questo venerato avanzo.

I più antichi esempi di epigrafi sulle campane sarebbero del secolo XII, ma il Rohault-de-Fleury, citò una campana con epigrafe del IX secolo nel Museo di Cordova la quale, viceversa, altri, leggendo bene la inscrizione, dette al X secolo, cioè al 925. Un'altra campana del IX secolo scuopre il nome di un Paterno, antichissimo fonditore di campane compagno perciò di alcuni fonditori registrati da chi si occupò del presente argomento (1). Infine l'opinione che la campana Falcioni appartiene all'VIII o IX secolo, circa, parrebbe incontestabile; ed è, questa, la più antica fra quante campane sono oggi superstiti ornate d'epigrafi, lo che vuol dire che si fecero anticamente delle campane senza epigrafi: — il Kraus ne cita assegnate ai secoli VIII e IX (2). Roma vanta delle campane nelle torri della Basilica Vaticana che risalgono all'epoca di Stefano II (752) Adriano I (772-95) e Leone IV (847-55): e le campane dell'epoca di Stefano II, goderono ivi tanta fama che Amalario abate, poi vescovo di Treviri contemporaneo a Carlo Magno, credette quelle essere state le prime campane della Città Eterna.

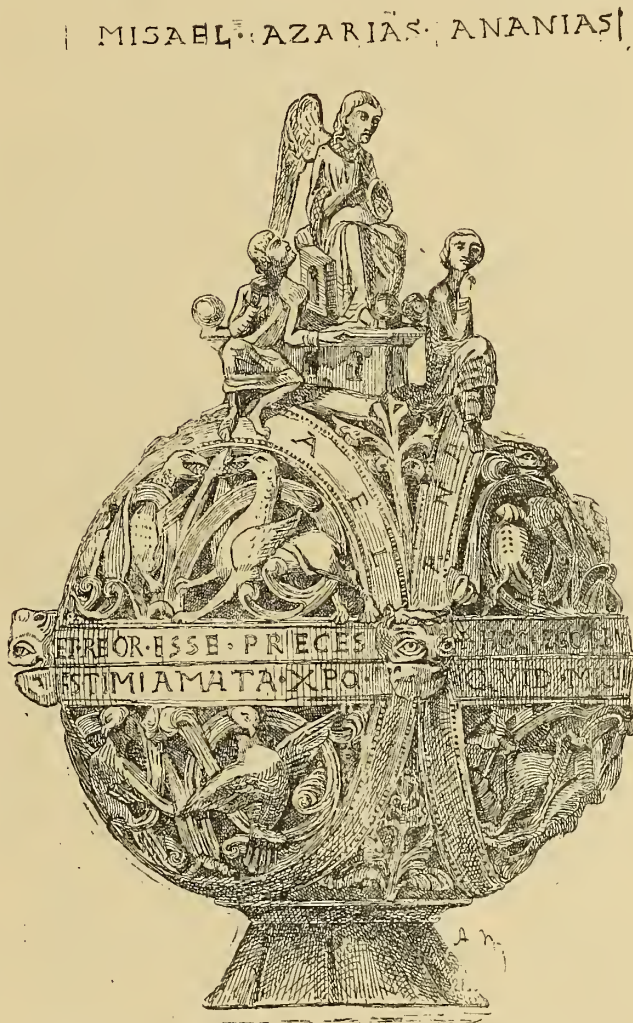



Fig. 161. — *Lilla?* Turibolo di bronzo in una collezione privata.

storiata di S. Sofia, cattedrale di Nowgorod, interessante per la iconografia ivi descritta, interessa altresì perché contiene una specie di statistica delle porte di bronzo che esistono in Europa.

(1) Barraud e Sauvageot, *Les cloches* in *Annales Archéologiques* 1857, p. 103 e seg. — Barraud, *Clochettes et sonnettes* in *Annales Archéologiques*, 1858, p. 288 e seg.

(2) *Bull. d'Arch. Crist.* 1887, p. 82 e seg.

(1) Otte, *Glochenkunde*, II ediz., Lipsia 1884, e Farnier, *Notice historique sur les cloches*, Mirecourt, 1882.

(2) *Real Encykl.*, 1, p. 622.

Sopra l'uso delle campane nell' VIII e IX secolo, esistono alcune altre testimonianze sicure, però queste campane parrebbero meno vetuste e interessanti di quello che possono apparire, se, come dimostrano i monumenti, le chiese cristiane ebbero torri fino dal V e VI secolo.

Accennai altrove che il musaico nell' arco trionfale di S. Maria Maggiore, corrispondente al papato di Sisto III (432-40), contiene un battistero ed una basilica, fiancheggiate da torri ma, soggiunsi, essere incerto che queste torri contenessero delle campane, e potrebbe darsi che allora il segno per convocare il popolo in chiesa, si dasse senza « i sacri bronzi ».

Esistono due campane molto antiche nel Museo nazionale di Firenze, una del 1184 una posteriore del 1294 di Bartolomeo Pisano; e potrei parlare dei campanelli alcuni traforati o lavorati a giorno, come i turiboli o incensieri, che formano qui un oggetto artisticamente più interessante delle campane.

Notò l'Orsi, giustamente, che la Sicilia bizantina è un' incognita storica e archeologica (il Freeman se fosse vissuto ne avrebbe alzato il velo), e la Sicilia greca fece dimenticare quella bizantina ricca di materiali d'ogni specie, epigrafico, architettonico, pittorico e artistico-industriale; onde sovente vengono alla luce colà dei cimeli. Un incensiere bizantino, acquistato verso il 1898 dal Museo archeologico di Siracusa, va ricordato: esso proviene, dicesi, dalle vicinanze di Granmichele, provincia di Catania; anteriormente ne fu trovato uno a Paternò e un terzo esemplare, somigliante, fu acquistato poi dal Museo di Siracusa (1898), essendo stato scoperto a Bibbino presso Palazzolo Acreide.

L'incensiere di Granmichele è un vasetto emisferico in robusta lamina di bronzo, con due buchi e una specie di linguetta, destinata alle catene di sospensione. La lamina contiene una scritta, la quale rende pregevole il vasetto, osserva l'Orsi; (1); l'oggetto non ha pregi d' arte e ne somiglia uno che appartenne alla necropoli bizantina di Grotticelli in Siracusa. Il pregio del vasetto siculo consiste nella scritta che ne precisa l'uso di incensiere; la sua forma è a cono tronco molto largo e molto basso, sorretto da un picciol piede basso a cono tronco, un assieme che potrebbe credersi quello di una lucerna pensile (tocca un'altezza di cm. 5 $^{1}/_{2}$). Esistono degli esempi a fortificare l' uso del cimelio e la sua importanza aumenta, a così dire, guardando a ciò che nelle rappresentanze figurali, avviene spesso di confondere il calice per le ostie (PYXIS) e dell'olio santo, col recipiente per l'incenso, in quanto i primi da questo si distinguevano — soggiunge l' Orsi — solo nella nobiltà della materia.

Il monaco Teofilo nel suo *Diversarum artium schedula*, indica i sistemi di lavoro e i motivi iconografici pei turiboli di metallo battuto o fuso.

Il turibolo di metallo battuto è il più semplice. Nella parte superiore del coperchio, havvi una torre ottagona con finestre; di sotto quattro torri tonde si alternano a quattro torri quadre con finestre decorate da fiori, uccelli ed altri animali, fra queste torri alcuni angeli alati; — nella parte inferiore del coperchio, diviso in due zone in mezzo a quattro archi, stanno gli Evangelisti, fra gli archi, quattro teste d'uomo o di leone traverso le quali passano le catene e nella seconda zona havvi la personificazione dei quattro fiumi del paradiso (1).

La descrizione del monaco Teofilo messa in atto produrrebbe un turibolo monumentale. Eppure esistono de' turiboli medievali i quali, se non corrispondono alla lettera alla descrizione di Teofilo, vi si discostano poco; onde il Medioevo vanta, in fatto di turiboli, dei monumenti architettonici in miniatura con castelli, statue, fiori, animali, un complesso di cose che si direbbe impossibile ad essere materiato entro ad un piccolo volume.

Non sono così complicati come il turibolo teofiliano, ma sono sufficientemente ricchi, i turiboli (specie il secondo) da me disegnati (fig. 160*a*) uno, italiano a Cava de' Tirreni, uno francese a Lilla (?); (fig. 161) il primo fu descritto dal Grisar e il suo scritto contiene delle notizie importanti. Il G. crede che questo turibolo o incensiere fosse stabile non portatile (riscaldamani?), ed inclina ad attribuirgli un' epoca meno antica di quanto a me non sembri; ma la questione dell'età scivola nell'incertezza. Ecco le parole del G. « Il tutto, (2) è lavorato in bronzo e consiste di tre parti o piani, dei quali si può al-

(1) *Incensiere bizantino della Sicilia* in *Byzantinische Zeitschrift*, 1896 e p. 567-69 e 1898. Nel mio *Manuale d'Architettura*, IV ediz., s'indicano alcuni avanzi di chiese e villaggi bizantini, anteriori ai monumenti simili più noti in questo stile, che nel 1898, segnalò, primo, il D'Orsi nella stessa Rivista *B. Z.*, — avanzi di Maccari, Rosolini, Pantalica, ecc.

(1) Lib III, cap. LX. Per la descrizione di Teofilo v. anche Viollet-le-Duc, *Dictionn. du Mobil*, vol. VIII, p. 95-104.

(2) *Bull. d'arch. crist*, (Nuova serie) anno III.

zare il superiore e levarlo insieme col medio. I fili di ferro che ora attaccano il medio all' infimo sono posteriori. La parte infima è forata da quattro croci e da altrettante aperture ordinate in forma di croce, e la portici na ha l'ornato di una croce formata da sei punti. L'interno è tutto vuoto, ma secondo ogni apparenza, dovette servire a contenere carboni accesi che s'introducevano dalla porticina. L'altezza di tutto l' edificio va a soli m. 0.21 ed il lavoro è tale, che resta difficile l' assegnarlo ad una determinata epoca del Medioevo; sembra però piuttosto di tempo posteriore al 1200, anzichè di età più antica. L'idea d'incensiere secondo noi deve escludersi per cagione della mancanza di occhielli per le catenelle le quali non ci sono mai state ». Qui l'autore passa a dire dei riscaldamani: « in quanto si attiene ai riscaldamani, certo è che erano in uso anche in Italia, cotali apparecchi di metallo, come lo prova p. e. il passo di un Inventario di S. Maria Maggiore a Roma, della fine del secolo XV (1). Nel tesoro della basilica vaticana se ne hanno ancora due esemplari in forma di palle, l'uno dei quali, del secolo XIII, ornato con ricchezza di figure, porta nell' interno un ingegnoso apparecchio di fili di ferro, mediante il quale i carboni stavano sempre diritti senza rovesciarsi, comunque si muovesse la palla. Il nostro arnese non offre tanta comodità a chi vuol riscaldarsi le mani, perciò sembra ad esso più conveniente la denominazione di profumiere, anzichè di incensiere stabile, come quelli che si vedevano in diverse chiese dell'Antichità o del Medioevo. Si confronti p. e. quanto al tempo più antico, l'incensiere stabile di Mannheim del V o VI secolo coi due monogrammi ☧ nei fori del coperchio ».

Fig. 162. — *Padova*: Turiboli bronzei nel Museo.

Sul turibolo francese non possono sorgere dubbi; Lavoro squisito appartenente alla fine del XII secolo, molti anni sono lo possedeva l'architetto Benvignat a Lilla, il quale l'aveva trovato tra i ferravecchi di un mercante; esso sarebbe stato distrutto se il Benvignat non l'avesse acquistato per un'inezia (5 o 6 franchi), tanto era il poco conto in cui il turibolo era tenuto anche perchè, a tempo dell' acquisto, poco avanti il 1846, l'amore all'arte medieva era follemente avversato.

Il turibolo, alto 16 cent. s'ebbe la bellezza d'un ornamento vegetale e animale che emerge a giorno, sul motivo sferico generale, e richiama quello dei capitelli appartenenti all' arte francese (fine del XII o principi del XIII secolo), coi suoi uccelli, draghi, leoni che si acciuffano fra i girâli e s' intrecciano coi girâli stessi, come ciò avviene non infrequentemente nella decorazione scultorica franca. La parte sferica del turibolo è sormontata da un gruppo di tre figure, alla base di un trono su cui siede un angelo, rappresentanti i tre giovani ebrei vissuti schiavi a Babilonia, col profeta Daniele a' tempi di Nabucodonosor, ogni figura ha il suo nome nella fascia sottostante MISAEL — AZARIAS — ANANIAS, e un lato reca incisa la inscrizione seguente in tre versi esametri che unii all' incisione del turibolo per il tipo delle lettere, delle abbreviazioni e del punteggiamento.

÷ HOC. EGO. REINERVS. DO. SIGNVM. QVID. MICHI. VESTRIS. EXEQVIAS. SIMILIS. DEBETIS. MORTE. POTITO.

ET. REOR. ESSE. PRECES. VRANS. TIMIAMATA. CHRISTO.

Eccone la traduzione:

« Io Reinero dò quest'oggetto. A me, quando sia morto, voi mi dovete dare qualche simile prova d'amicizia. I profumi che si bruciano in onore di Cristo sono, a mio vedere, delle preghiere ».

Artisticamente, il turibolo di Lilla sale a capitale importanza, e rappresenta quasi direi un lieto commento a ciò che sappiamo sopra la bravura dei bronzisti dell'alto Medioevo.

Nè i tesori delle chiese italiane, nè i nostri Musei sono sguerniti d'opere corrispondenti al turibolo francese; in una nota di cosiffatti oggetti, non dovrebbero mancare un turibolo bronzeo con ornati di carattere bizantino (XIII sec.), appartenente al Duomo

(1) Una pila rotonda *de aere deaurato ad calefaciendum manus praelati celebrantis*. Barbier de Montault *Oeuvres*, vol. 1, p. 377.

di Verona, e uno col coperchio lavorato a traforo (XIII sec.) che nel 1898 espose all' Arte Sacra di Torino, il padre Calenzio dell' Oratorio di Roma. Inoltre, quivi, nel Museo cristiano del Vaticano, vedesi un grazioso turibolo sospeso a tre catene, ornate da medaglioni con giràli, uccelli, e l'Agnello pasquale, opera del XIII secolo che ne ricorda uno, stesso stile. nel Museo del Collegio Romano. Ed il Museo civico di Padova, possiede, due turiboli bronzei (fig. 162) la cui antichità deve riportarsi all' XI o XII secolo; essi furono scoperti sotto il più vetusto pavimento della chiesa di Brusegana, il quale si assegna alla prima metà del XII secolo; per questo i bronzi del Museo patavino, vantano un valore storico eccezionale.

La vignetta del turibolo di Cava de' Tirreni va unita ad un acquamanile appartenuto a S. Maria *ad gradus*, de' gradi, ora al Museo di Viterbo (fig. 160 *b*). È un leone di rame appartenente al Museo Falcioni; dentro vuoto, fra i denti tiene un canaletto da cui passa l' acqua la quale viene collocata in questo vaso da un'apertura della testa; un serpe ne forma il manico, volgendo le spire alla testa del leone entro la quale il serpe insinua la sua, e sul dorso si leggono le parole: SAC. S. MAR. AD. GR.

La forma richiama quella dei leoni a' protiri delle chiese medievali (XII e XIII secolo); ignoro se la forma di quest' acquamanile. usato di certo nelle funzioni solenni, derivi dal leone dello stemma viterbese; comunque sembra inesplicabile che il rame di S. Maria *ad gradus*, sia stato una volta dichiarato del XV secolo; il tipo, lo stile, tutto concorre a dimostrare che trattasi d' un oggetto del XII o XIII secolo.

Il picciol leone viterbese ha qualche risonanza in un celebre bronzo veneziano del XII secolo, il grande leone di S. Marco nella piazzetta omonima a Venezia, da taluno supposto etrusco come la lupa di Roma la quale, anzichè etrusca come si crede quasi universalmente, è una creazione del Mille circa come il leone marciano, a cui si sono voluti somigliare dei piccoli leoni d'argento, ornamento di candelabri vitrei nel tesoro di S. Nicola a Bari (fine del XIII secolo [1]). Non tutto, peraltro, il leone marciano è originale; all'epoca primitiva non appartiene la zampa anteriore a dritta e metà della sinistra, metà della posteriore dritta ed il piede della sinistra; tutto il rimanente, la testa cioè colla chioma, il petto, il ventre e buona parte delle zampe è originale; i pezzi nuovi furono modellati dallo scultore Bartolomeo Ferrari che restaurò il leone di S. Marco nel 1815-16 quando, dopo essere stato portato a Parigi, i Veneziani lo rivollero (1).

Il bronzo è dunque pieno di svelto, esile, elegante, e la testa cogli occhi ornati di gemme mette spavento.

Alle parti non originali vanno aggiunte le ali non antiche; ciò emerge dallo stile del leone marciano dorato in antico, col ventre squarciato da uno sportello moderno da cui si passa nell'interno.

Il Ruskin lo giudicò del XIII secolo (2), e s'ignora la sua origine e la sua provenienza; sta pertanto che il leone venne collocato, sulla colonna della Piazzetta, alla fine del XII o ai principi del XIII secolo, epoca che corrisponde al suo stile. Ai vecchi restauri ne va aggiunto uno recente (1891-92).

Appartiene ad epoca non molto lungi da quella assegnata al leone marciano, la famosa lupa di Roma, bronzo arcaico che fe' discorrere molto di sè, onde si attribuì al III secolo av. C. ed al V, seconda metà, e come il leone di S. Marco, ricevette dei restauri in ogni parte del corpo tranne, e in più tenue misura, nella testa e nel collo. Nè parlo dei gemelli, i quali si dichiarano moderni, benchè l' attribuzione a Guglielmo della Porta († 1577) non abbia fermo fondamento.

Richiamo ora l'attenzione viva del lettore su un picchiotto bronzeo (fine del XII secolo) che stette sull'imposta maggiore del Duomo di Susa: — tolto di qui in epoca lontana, col compagno fu collocato su una porta di fianco, da cui venne levato nel 1894 e messo in sagrestia (fig. 163). Ovale, volgente al circolo, nel mezzo contiene una grossa testa gattesca a orecchi ritti, circondata da una coda attorcigliata; due piccoli leoni, in piedi, stanno in alto ai fianchi di questa e la superficie va coperta da intrecci traforati a foglie; la testa sostiene, colla bocca, un anello, il battitoio, coi finali a teste leonine; e il bronzo, d'un profondo carattere stilistico, d'una originalità imperiosa, circondato all'estremità da una corona di chiodi, vanta asperità e ingenuità singolari.

Al lato di questo, metto un secondo picchiotto, il compagno della imposta, lavoro non meno caratteristico (fig. 164) Il motivo fondamentale corrisponde

(1) Boni, *Il leone di S. Marco* in *Arch. st. dell' Arte* 1893, p. 301 e seg.

(1) Da Parigi tornò a pezzi perchè nello smontarlo dal piedestallo ove venne posto sulla piazza degli Invalidi, cadde e si fracassò.

(2) *Stones of Venice*, III, 263.

a quello precedente, solo questo, al luogo della testa gattesca, contiene la testa di un montone stilizzata; piccole corna spuntano rigide a' lati del cranio a punti lanosi, e grosse corna s'incurvano intorno alla testa, la quale tiene in bocca un anello tortile punteggiato, quasi a conseguire un ordine di meditata armonia col cranio lanoso, sotto cui s'incurvano gravi sopracciglia e occhi spaventosi; il tutto entro una corda attorcigliata, lavorato in cima con ornamenti a giorno, dirò così regolari, i quali viepiù contribuiscono a mettere in rilievo la singolarità di questo bronzo fantasticamente ideato.

I picchiotti del Duomo di Susa sono dunque due modelli incoparabilmente espressivi, nella loro adorabile ingenuità, due opere che fermano lungamente l'attenzione e sospingono il pensiero sulla via della libertà. Misurano 25 centimetri circa in quadro.

Fig. 163. — *Susa.* Picchiotto bronzeo nella sagrestia del Duomo. (Fotografia Alinari, Firenze).

Vengo al profano e vi rimango cominciando dal constatare che l'Alto Medioevo adottò il bronzo ad ornamento di mobili; nei Musei si veggono dei bronzi a contorni frastagliati che servirono a questo scopo, specialmente i tedeschi e i francesi li costumarono: sono piccoli bassorilievi, teste umane ornate, mascheroni, draghi, i quali indicano che l'uso del bronzo, sui mobili, dall'arte romana passò all'arte che le successe e questa trasmise via via alle varie età della storia.

Parlerò di alcuni bronzi notevoli, taluno notevolissimo, come la cattedra o trono detta di Dagoberto già nel Museo d'Antichità della Biblioteca nazionale di Parigi (fig. 165 e 166) ora al Louvre, assegnata all' epoca di Dagoberto I (602-38), vanto della collezione che la possiede (1).

Intorno all'alta antichità di questa cattedra, conviene esporre molte riserve; la sua intonazione è romana, almeno in ciò che concerne il sedile fiancheggiato da leoni, ma la spalliera non risale al VII secolo, così i fianchi; tuttociò sta al di qua del Mille; onde la critica moderna pensa giustamente che la cattedra fu ricomposta all' epoca di Suger, (1081 † 1151) di quest'abate, che esercitò una influenza capitale sulla costruzione e decorazione dell' abbazia di S. Dionigi in Francia, al cui tesoro la cattedra appartenne.

È evidente l'innesto della parte inferiore alla superiore. Poco logico, attesta due maniere di fare; i tondi, coll'arco bilobato accennano l'epoca sugeriana, e

(1) Champeaux *Le Meuble* I, p. 48 e, soprattutto, Babelon *Musée des Antiques* che ne dà una buona riproduzione ampliando e fortificando gli studi del Willemin sulla cattedra, *Monuments français inédits* 1839, in opposizione al giudizio espresso dal Lenormant, *Notice sur le fauteuil de Dagobert*, estratto dalle *Mel. d'arch. d'histoire et de litt.* del Cahier e Martin.

lo schienale manca della croce che nel XII secolo ornava il circolo del frontone; ciò risulta da un esame fatto sul vero.

Il Medioevo adottò il bronzo nei gioielli; — una buccola bronzea del Museo di Cluny, incrostata di oro e argento, ornata di vetri e pietre fini, merovingia trovata nel 1868 a Tressan, (Hérault) negli scavi di un cimitero, costituisce una attestazione solenne; meritano un cenno altresì i bronzi del Museo nazionale di Firenze, langobardi, come spille, anelli, finali di cinture che il Museo ricevette nel 1890 dagli Uffizi, e sono un suo pregio anche perchè, la nostra Raccolta. non possedeva quasi nulla di questo genere.

Il bronzo non compone mai i gioielli senza il concorso di materie complementari; esso forma sovente la materia costruttiva anzichè decorativa. L'oro, l'argento o l'argento dorato, la filigrana, gli smalti, i vetri incastonati, si uniscono ad esso in un comune intento di armonia: e i gioielli di Firenze, taluni d'arte francese, appartengono al VII, VIII, IX e secoli successivi, la ragione accennata ne consiglia lo studio, pertanto, fra gli ori e gli argenti.

Nella collezione del nostro Museo, fra le cose esclusivamente bronzee, ricordo con interesse una bulla in guisa di scatoletta a mandorla, con un lato ornato d'incisioni, il quale si alza, opera del VI secolo assai rozza, un finale di cintura con ornamenti a rilievo, tre teste di animali, tre chiodetti d'argento del secolo VIII (?) ed uno spillone col fusto bronzeo e il capo d'oro a piramide quadrata il quale si assegna allo stesso secolo. Si attribuisce a un' epoca assai più avanzata (XIII sec.), uno spillone bronzeo francese a foggia di croce greca, con quattro testine di drago all'estremità e al centro un foro destinato ad una gemma, nonchè un anello analogo di gusto e d'età, con cerchio e castone a piramide quadrata sostenuta da viticci.

Il citar tuttociò, senza sussidio di disegni, è povera cosa; ma non si può tutto riprodurre e le mie citazioni intendono a dichiarare la esistenza di antichi gioielli i quali, dalla loro alta antichità soprattutto, traggono ragione all' interesse nostro. Così indico un prezioso sigillo bronzeo (fine del XII secolo ?) posseduto dalla città di Faenza, ritrovato nel 1885, essendo stato smarrito per quasi un secolo, il cui valore storico è straordinario; e indico una famosa statua bizantina posseduta dalla città di Barletta, una statua d'Eraclio imperatore d'Oriente (610-41 [1]) la quale, stando alla assicurazione di Giampaolo Grimaldi basata su documenti da lui veduti nell'Archivio Municipale di Barletta, venne eseguita dal greco scultore Polifeno: soggiunge l'autore, che i Veneziani l' avrebbero presa a Costantinopoli, ma la nave che la trasportava naufragò nei pressi di Barletta, ove la statua

Fig. 164. — *Susa.* Picchiotto bronzeo nella sagrestia del Duomo. (Fotografia Alinari, Firenze).

(1) *Dell' imperatore Eraclio primo e del suo colossale simulacro esistente in Barletta*, Barletta 1873.

rimase rotta e sommersa lungo tempo, fino a quando nel 1491 non fu ricuperata e restaurata da un tale Fabio Albano, e collocata al luogo ove ora si vede, presso la chiesa di S. Sepolcro sul corso Vittorio Emanuele.

Meritano speciale attenzione i recipienti da bollire l'acqua, onde si ornano vari Musei. Il Labarte ne pubblicò uno francese del XIII secolo, posseduto dal Museo nazionale di Firenze; un capolavoro: (1) in bronzo giallo, un guerriero armato di maglie e elmo colla lancia in resta, un guerriero a cavallo che, nobile, posa sopra alla sella cingendo la sciarpa a tracolla, dà luogo ad un monumento equestre destinato a ufficio molto umile come si vede; chè nell'elmo il guerriero riceve l'acqua e, riscaldata, la rigetta da un canaletto posto sulla fronte del cavallo; egli è questo, oltrechè un recipiente da bollire l'acqua, un acquamanile.

Fig. 165. — *Parigi.* Cattedra bronzea detta di Dagoberto, al Louvre (facciata).

La singolarità dell' oggetto deve indurre a pensare ad una rarità; i cavalieri e i guerrieri, i cavalli ed i leoni, le scimmie e i gatti, fornirono materia spesso ai bronzisti; non insisto sugli esempi, perchè l' acquamanile indicato onora immensamente il suo genere.

Parlo invece di un postergale che appartiene all' abbazia di Mentorella (fig. 167) opera metallica, ad arco, sopra una fascia orizzontale, riunita da un medaglione, frammento di cospicua cattedra vescovile.

Alla persona del Vescovo o Abbate sembra che s'indrizzi l'iscrizione che esso contiene sulla parte posteriore, intorno la figura di S. Gregorio Magno: + SPC ALMVS EGO TEGAS VT TEGENDA TE TEGO | VIR DICO PASCE GREGES QVIA NVLLIS EPVLIS EGES. E sopra la testa di S. Gregorio si legge: QVI SITIT VENIAT; una terza iscrizione leggesi nella parte anteriore intorno all'agnello divino che sta sotto una simbolica porta + EGO SVM. OSTIVM. IN OVILE OVIVM. Inoltre ciascuno dei dodici profeti e santi dell'Antico Testamento e ciascuno dei dodici apostoli rappresentati in rilievo, ha la sua scritta corrispondente; lo stile d'essi è ragionevole ed al rilievo delle figure si aggiunge la incisione dei fondi, sì da sembrare che le figure campeggino in luoghi sontuosamente ornati.

Fra i piccoli bronzi di cui dò notizia, trovasi un encolpio del XII o XIII secolo di cui non riuscii ad avere il disegno. Ritrovato nel 1886 in Grezzana, provincia di Verona, il Cipolla (1) lo dichiarò quasi identico agli encolpi pubblicati dal Garrucci, (2) dal Casali, (3) dal card. Borgia (4). Le quattro estremità delle aste sono occupate dai quattro Evangelisti, in busto chiuso da cerchietto e il centro viene occupato dalla figura intiera della Vergine nimbata, con tunica e cintura. Il tipo è bizantino come la leggenda; e la Vergine tiene le braccie alzate in guisa di orante cimiteriale, tipo che si ripete sovente nelle monete bizantine.

La mia tavola XII si orna di varie piccole cose, ma non tutte si riferiscono al soggetto presente; lo stipo nuziale ligneo con figure di stucco (*a*), è un oggetto di curiosità storica non posteriore al secolo XIII e contiene, malandate, alcune imagini che balzano da un fondo azzurro che il tempo corrose. Esse compongono caccie, tornei, tutte scene le quali hanno tanta analogia coll'uso dello stipo, quanto esso ne ha coi bronzi di cui qui debbo parlare. Più interessante artisticamente, lo stipo di rame smaltato, dugentesco, oggi reliquario (*b*) appartiene alla cappella di S. Filippo di Casa Massimi; lo stesso ricorda un oggetto simile nel Duomo di Girgenti, che fu os-

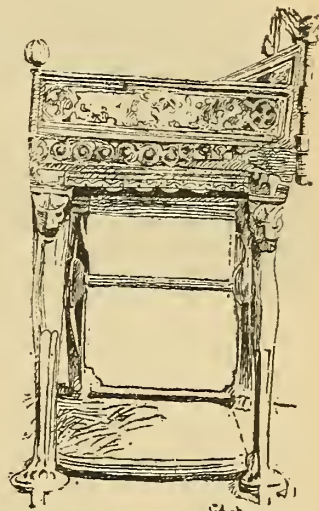



Fig. 166. — *Parigi.* Cattedra bronzea detta di Dagoberto, al Louvre (fianco).

(1) Labarte, Op. cit. I, p. 186.

(1) *Arte e Storia*, 1897, p. 181 e seg.
(2) *St. dell'a. crist.*, vol. VI, p. 43, in cfr. colla tav. 433.
(3) *De sacris veter Christiam.*, ecc., c. 2.
(4) *De cruce Veliterna*, tav. CXXXIII.

servato all' Eucaristica di Orvieto, dove ambedue gli oggetti furono esposti. Il suo disegno, sobrio, si adatta bene ad un' opera destinata a ricevere degli smalti, e gli smalti si mettono fra i più vetusti della scuola limosina; onde al luogo degli smalti conveniva toccare di cotal reliquario come della colombina di Frassinoro (*d*), vaso eucaristico di scuola limosina (secolo XIII) con le ali smaltate a colori (1). Qui giustamente, con interesse, addito invece la sobria pisside bronzea (secolo XIII) dell' arcivescovado di Torino (*c*) di un'eleganza e semplicità aurea. — Sopra il nodo del piede, forse ricevette un restauro sul cupolino, che fa da coperchio, si legge: DOMINVS CRISTVS REX VENIT IN PACE sul piede leggesi: MISERERE MEI DEUS. Io ne pregio la linea generale soprattutto.

Fig. 167 — *Mentorella.* (Prov. di Roma) Postergale bronzeo episcopale nella abbazia.

Il bronzo servì ad ogni genere di oggetti, e come se ne fecero degli anelli così se ne plasmarono delle croci o delle coppe; una croce pettorale del secolo XI (?), possiede la chiesa di S. Casciano a Venezia; trasportatavi dall' Istria, composta da due parti congiunte da cerniera, una delle quali destinata a contenere delle reliquie, ha delle inscrizioni greche e ornava il corpo di S. Massimo nel 1146; ed una coppa molto vetusta (XII sec. ?), con la figura di S. Giorgio a cavallo esposta dal Castellani nel 1898 a Torino all' Arte Sacra.

Un punto sinora non esplorato, è quello dei candelieri e dei candelabri (1); io che m' accingo a studiarlo ne veggo la bellezza e vastità. Così richiamo tosto l'attenzione sulle fantasie e bizzarrie materiate nel bronzo dagli artisti medioevali i quali, come i moderni, adottarono in ogni tempo anche i materiali preziosi, come l'oro e l'argento, nella fabbricazione di candelieri e candelabri. Esiste infatti il ricordo di un candelabro d'oro ordinato la Galla Placidia e offerto ad una chiesa di Ravenna, ma ne avanza solo il ricordo; nè v'ha dovizia di candelieri e candelabri appartenenti a secoli cotanto lontani, perciò io offro degli esempi meno remoti. Uno del secolo XIII, eccezionalmente singolare, appartiene al Museo di Stoccolma, un orso in piedi (fig. 168) tramutato in un candeliere con fantasia non molto delicata ma originale.

Cotale oggetto, mi comunicava il ch. Montelius del Museo storico della Svezia, fu trovato in Svezia, ed è un « lavatorio » divenuto una lampada coll' aggiunta del bocciòlo fatta in epoca tarda, non fuori dal Medioevo.

All'Estero piucchè in Italia gli artisti si consacrarono a bizzarrie, e i Tedeschi produssero compiacentemente cotal genere di lavori.

Al Museo Nazionale di Firenze la scuola tedesca del XII secolo, vien rappresentata assai bene da questi bronzi bizzarri: uno formato da un drago colla coda rovesciata e infogliata, sopra il quale sorge l'asta per la candela, ed un uomo morto sta a cavalcioni al drago (2). Il Darcel scorse un'analogia fra questo candeliere e alcuni della collezione Basilewsky.

Un altro candeliere, dello stesso Museo della stessa scuola e su per giù della stessa epoca (XII-XIII sec.), reca un uomo a cavalcioni d'un leone e un fiore a

(1) La colomba eucaristica era un vaso nella forma di colomba ove, nei primi secoli cristiani, si metteva « la santa eucaristia » pei malati indubitabilmente; perchè la colomba si considerava uno dei simboli di Gesù Cristo. Da principio le colombe si fecero d'oro, poi anche di metallo meno prezioso.

(1) Il Martin e Cahier, *Mèlanges Archèologiquès* dànno il modello di parecchi candelieri bronzei dell' XI, XII, e XIII, e anche Viollet-le-Duc. *Dictionn. du Mobil.* vol. II p. 53 e seg.

(2) Lo pubblicò il Labarte, op. cit. I, 177.

reggere il bocciòlo, ed un terzo candeliere (XIII sec.) rappresenta un grifo con la coda ritorta, l'estremità della quale destinata all'asta.

Da queste fantasie (molti Musei ne sono ornati) conduco il lettore a dei poemi bronzei più o meno solenni, alle corone ardenti del Duomo di Aix-la-Chapelle e di Hildesheim, alla croce di Saint-Bertin a Saint-Omer, al candelabro di Gloucester a Londra, ai due candelabri di Reims (frammento) e di Milano, che rappresentano la sommità nei bronzi medievali.

Il vastissimo ciclo a quando a quando soleggiato da opere eccezionali, contiene dei bronzi che sarebbe errore obliare; tale l'antichissimo candelabro pel cero pasquale di S. Maria della Pietà a Cori il quale, assegnato al XIII secolo, non avrei difficoltà a dirlo del VII o VIII.

Il Viollet-le-Duc ricostruì una corona ardente (1), figurazione plastica della Gerusalemme celeste, ricchissima di fiamme, che pendeva in mezzo al coro della chiesa abbadiale di Saint-Remi a Reims, il cui originale si prese, probabilmente, per far denaro come ciò avvenne di tante opere del XII e XIII secolo; e restano le due corone citate, quella nel Duomo di Aix-la-Chapelle e quella di Hildesheim. La prima (seconda metà del XII sec.), con 8 m. di circonferenza, ottagona, è rappresentata qui da una formella geniale nella sua traforatura ed importante nel significato morale che ne emerge (fig. 169).

Fig. 168. — *Stoccolma*. Candeliere bronzeo nel Museo Nazionale.

Fig. 169. — *Aix-la-Chapelle* (*Aquisgrana*). Fondo di lampada nella Corona ardente, rame della Cappella di Carlomagno

L'angelo della Giustizia, giovane e forte, va sormontato dall'aquila romana col becco aperto, parlante come l'aquila dantesca:

> *e quindi uscissi*
> *Per lo suo becco in forma di parole,*
> *Quali aspettava il cuore, or'io le scrissi* (1).

L'aquila che protegge la Giustizia unisce l'arte figurata all'arte poetica e insegna che nel Medioevo, l'aquila fu l'attributo della Giustizia; come tale vedesi nel momento di Aix-la-Chapelle e in Dante nel « Canto dei Giusti ».

Quivi nimbato coi piedi nudi, l'angelo della Giustizia, senza ali come gli altri sette suoi compagni della lampada, ha alla sua sinistra sette giusti, due donne e cinque uomini, alla destra quattro uomini e due donne nè dico de' personaggi diversi d'età e condizione, volti all'angelo il quale, lo sguardo nel vuoto.

(1) *Dictionn. du Mobilier*, p. 145.

(1) Parad. XX, v. 28 e seg.

ha un'aria solenne la quale ben si addice alla sua condizione, ed egli tiene la destra su un breve che contiene le parole pronunciate da Cristo sulla montagna: BEATI QVI ESVRIVNT ET SITIVNT JVSTICIAM, QVONIAM IPSI SATVRABVNTVR.

L'altra corona ardente, quella d'Hildesheim, contiene pure un significato mentale e volge al rispetto dell'Apocalisse, da cui ebbero origine tali corone (1). Grande più del doppio della corona d'Aix, essa fu donata da un vescovo d'Hildesheim vissuto nell'XI secolo, il quale ordinò la corona per offrirla alla Vergine, a supplicare le tre persone divine d'accordargli il beneficio di ogni virtù (2). Artisticamente il bronzo vale moltissimo e può competere al certo coi bronzi più insigni della sua epoca.

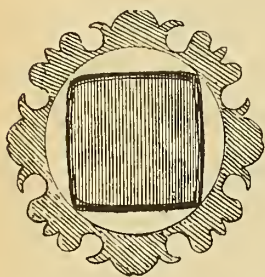



Fig. 170. — *Milano*. Sezione dello stelo fra la base e il primo anello, nel candelabro bronzeo detto « l'Albero della Vergine » nel Duomo.

Si circonda di molta rinomanza il piede della croce di Saint-Bertin a Saint-Omer (XII secolo) oggi al Museo Archeologico di Saint-Omer « il più bel sostegno di croce che esista al mondo » esclama il Didron. Consta dei quattro Evangelisti in atto di scrivere, ed una semisfera arricchita di storie forma la base di un pilastrello quadro, ornato di figure e da un leggiadro capitello, personificazione dei quattro elementi: l'acqua, la terra, il fuoco e l'aria piangenti la morte del Creatore inchiodato sulla croce.

Ed io richiamo l'attenzione sul candelabro di Gloucester (3), vanto del Museo di Kensington che l'acquistò per 20.000 franchi (dicesi) alla vendita della collezione Soltykoff nel 1861, alla quale il detto Museo deve vari pezzi di prim'ordine. Il nostro candelabro, in bronzo dorato (XII secolo), « the Gloucester Candlestick » che dalla base alla cima è tutto scolpito a giorno con figure umane, mostri e ornati, contiene delle inscrizioni incise sopra un nastro il quale si stende nelle parti scolpite. Le iscrizioni dicono, cominciando da quella di cima, intorno all'orlo, LVCS OVNS VIRTVTIS OPVS DOCTRINA REFVLGENS PREDICAT AT VICIO NON TENEBRETVR HOMO. Eppoi: ABBATIS PETRI GRECIS ET DEVOTIO MITIS ME DEDIT ECCLESIE SCI PETRI GLOECESTRE (l'abate Pietro di Gloucester richiama i primi anni del XII secolo cui il candelabro appartiene). Ancora: HOC CENOMANENSIS RES ECCLESIE POCIENSIS THOMAS DITAVIT CVM SOL ANNVM RENOVAVIT. Riassumiamo: il candelabro di Londra, bronzo inglese del XII secolo destinato all'abbazia di Gloucester vuolsi tra il 1109 e il 1112, passò — non ricordo per quali vicende — alla collezione Soltykoff, di qui al Museo, ed è tale da competere col candelabro nel Duomo di Milano che qui non poteva non essere ampiamente illustrato (fig. 170, 171, 172 e 173).

Il Duomo di Milano possiede un candelabro bronzeo, unico in Italia, detto usualmente « l'albero della Vergine » o candelabro Trivulzio: esso porta questo nome perchè Giovan Battista Trivulzio (arciprete) lo diede in dono al Duomo, come si legge in una iscrizione sul basamento del candelabro, IO BAPT. TRIVVLTIVS HV. ECCL. ARCHIPBR. DD, la quale si completa con una relativa ai fabbriceri della chiesa, che posero il candelabro sul luogo ove si trova, l'8 aprile 1562: PRAEFECTI. FABRICAE. PERFECERE. ET HIC PO. VIII C. APR. MD. LXII. (1).

Il candelabro ha sette braccia, così ricorda Dante che chiama « alberi d'oro », i sette candelabri della mistica processione a lui apparsi, giunto nel Paradiso terrestre:

> *Poco più oltre sette alberi d'oro*
> *Falsava nel parere il lungo tratto*
> *Del mezzo, ch'era ancor tra noi e loro,* (2)

Esso candelabro poteva essere imaginato dal genio di Dante, se il candelabro stesso non fosse esistito prima che il Divino Poeta intravedesse cogli occhi della fantasia, i sette alberi d'oro fiammeggiare:

> *Di sopra fiammeggiava di bello arnese*
> *Più chiaro assai che luna per sereno*
> *Di mezza notte nel suo mezzo mese.*

La bellezza era tale da stupire Dante e Virgilio

> *Io mi rivolsi d'ammirazione pieno*
> *Al buon Virgilio, ed esso mi rispose*
> *Con vista carca di stupor non meno.*

Chi può dire quanti artisti non furono presi da

(1) Martin e Cahier *Melanges d'arch. et hist.*, vol. II, p. 1-62, tav. I-XI.
(2) Kratz *Der Dom Zu Hildesheim*, Hildesheim 1840, p. 80.
(3) Il Martin, in *Melanges d'Archéologie* IV, p. 279 e seg., dette alcune notizie sopra il candelabro di Gloucester e due tavole, (32 e 33) Bella e grande riproduzione, a colori, nella raccolta di tavole concernente il Museo di Kensington, della Società d'Arundel. Vedesi il candelabro anche in Viollet-le-Duc *Dictionn. du Mobilier* vol. II, tav. 29.

(1) Il cosiddetto « Albero della Vergine » nel Duomo di Milano fu ampiamente illustrato dagli *Annales Archéologiques* del Didron ove, oltre ad una descrizione e una critica del monumento, furono date varie tavole. (V. a. 1857, p. 52 e pag. 237) disegnate finamente dal Sauvageot. Sant'Ambrogio, l'*Albero della Vergine* o *Candelabro Trivulzio* estr. dal *Politecnico* 1892, con una tavola. Un'estesa bibliografia di questo argomento è data dal Salveraglio in fondo al vol. *Il Duomo di Milano* di C. Boito.
(2) Purgat. XXIX, v. 43-45 e seg.

meraviglia davanti il candelabro di Milano, davanti « l'albero d'oro » il quale non ha più oro, ma una patina più bella dell' oro ?

S'inalza il candelabro a sei metri, porta ventotto lumi e diffonde una luce scarsa; forse se la parte inferiore, dall'ultime braccia in giù, fosse più lunga le proporzioni sarebbero migliori. Essendo fioritissimo, deve vedersi da vicino; — l'ornamento di foglie s'intreccia a quello figurativo, il nodo principale contiene l'adorazione dei Magi ed il piede, lavoro mirabile, unisce in delicata armonia ornati e figure.

Fig. 171. — *Milano.* Candelabro detto » l'Albero della Vergine » (Fotografia Alinari, Firenze).

A dare un' idea, il più possibile vicina al vero, del candelabro di Milano, pubblico, oltre l'assieme, il particolare del nodo, che sormonta il ricchissimo piede; il nodo è qui considerato dalle due parti più importanti, dal punto ove sta assisa la Vergine e da quello ove sta uno dei Magi, piantato su elegante cavallo, con una corona in mano. Questa imagine, come il gruppo della Vergine, piena di nobiltà, fa sovvenire la celebre statua equestre di Marco Aurelio; i profeti che indicano colla mano tesa, sbucando da sontuosi giràli inferiori del nodo, la via di Betlemme ai Magi che pensosi e ardenti si dirigono ove la nuova luce sorge a redimere la umanità, — formano col resto un mirabile accordo di linee, un accordo che suscita ammirazione.

Il piede non è meno riccamente immaginato del nodo; anche di questo mi studiai di offrire un particolare il quale colla sua fitta rete di linee, non appare chiaro come io vorrei, specialmente nella parte inferiore; comunque vedesi bene che ogni piede, essendo quattro i piedi, si allarga alla bellezza di una grossa chimera con le ali aperte e la coda a giràle; intorno a questo s'agitano delle figure, occhieggiano delle gemme e le figure hanno un significato storico e religioso, come ciò avviene sempre nel Medioevo. Così qui compongono delle scene come il peccato d'Adamo ed Eva, la cacciata dal Paradiso terrestre, Noè che esce dall'Arca, il sacrificio d'Abramo e, a parte, alcune figure fantastiche, nel candelabro emergono il Capricorno, il Toro, il Cancro, l'Ariete e altre imagini.

L'incertezza oscura l'origine e l'autore o gli autori di cosiffatto bronzo, la cui analogia con il candelabro di S. Remi a Reims, fa pensare ad una analogia di origine e di autori la quale io confermo. Ma la cosa principale consisterebbe nel sapere se i due candelabri gemelli sono francesi o italiani; — il candelabro di Milano io lo considerai sempre un'opera escita da mani francesi, nè so oggi abbandonare quest'idea; — chè l'aspetto del candelabro corrisponde all'arte franca del XIII secolo a quell'arte che in Francia abbellì, con opulenta mèsse di ornati e imagini vive e forti, una copiosa serie di monumenti.

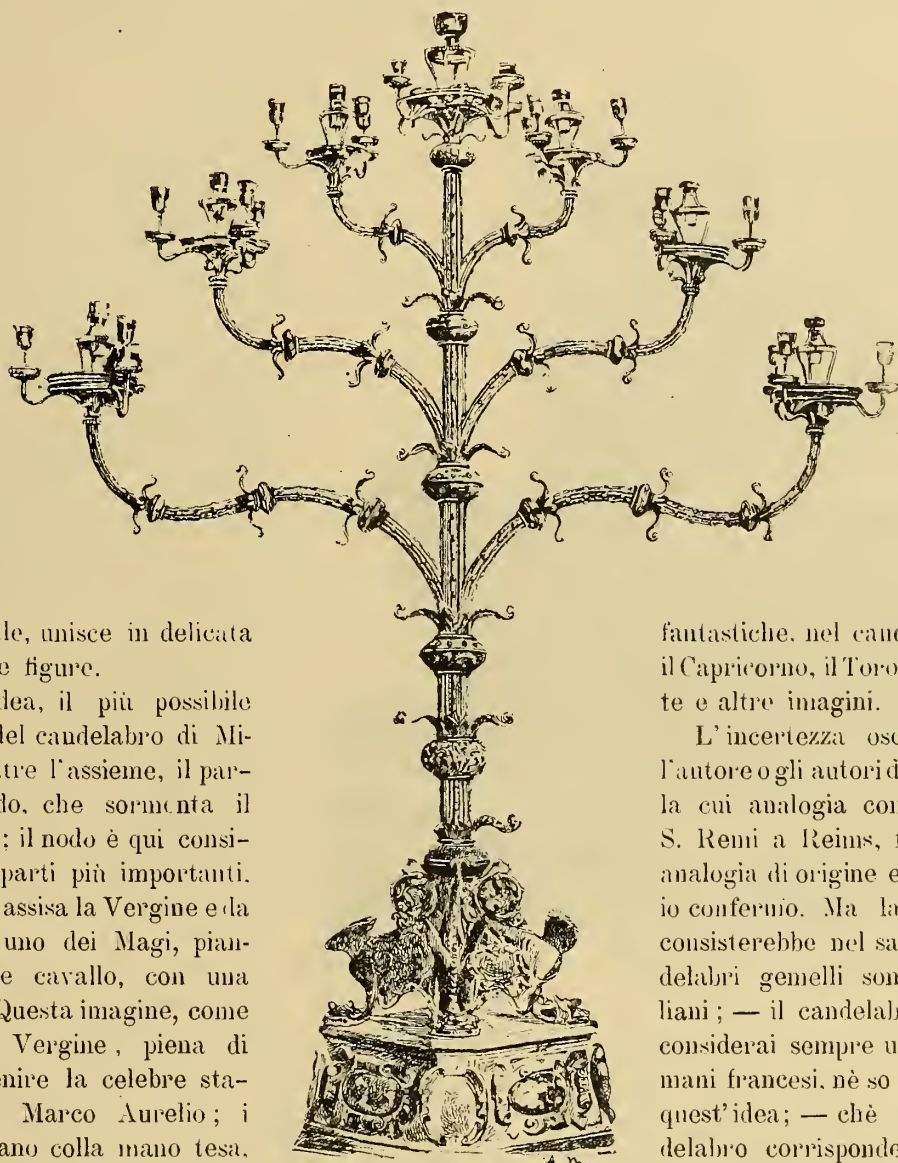
Ad avvalorare il mio giudizio esisterebbe il fatto che parecchi membri della famiglia Trivulzio, cui appartenne il donatore del candelabro, abitarono lungamente la Francia dal 1500 in avanti; ciò ispirerebbe quindi la supposizione che il candelabro venne acquistato nel suo paese d'origine dopo il Cinquecento.

Fu supposto che il piede e il nodo del nostro bronzo appartengano al XVI secolo. Tale opinione non può accogliersi come quella assurda che il Cellini abbia lavorato nel candelabro; così, nell'abbandonare questo capolavoro scultorico, constato che molte gemme da cui esso era ornato, furono

Fig. 172. — *Milano*. Base del candelabro bronzeo detto « l'Albero della Vergine », nel Duomo (Fotografia Alinari, Firenze).

rubate, concludendo le mie note, troppo brevi rispetto alla magnificenza dell'opera, confermando che il candelabro di Milano forma un poema in cui la fantasia s'intreccia al lavoro in un ordine di bellezza che sta vicina al sommo dell'umane cose.

A parte le dimensioni, ricordano il candelabro di Milano, due candelabri del duomo di Hildesheim fioritissimi d'ornati, lavorati nel XI-XII secolo, uno dei quali reca la inscrizione: † BERNVVARDVS. PVRESVL. CANDELABRUM. HOC. — † PVERVM. SVVM. PRIMO. HVIVS. ARTIS. FLORE. NON. AVRO. NON. ARGENTO. ET. TAMEN. VT. CERNIS. CONFLARE. IVBEBAT.

Traduciamo: « rinascendo l'arte di fondere, il vescovo Bernward ordinò la fusione di questo candelabro, non in oro nè in argento, ma in quel metallo che tu vedi ». Che metallo è? Chi studiò il candelabro, sul posto, asserisce che è argento, se c'entra l'oro vi entra in piccole proporzioni. In breve: l'età, la composizione, la forma, dànno al candelabro del vescovo Bernward, una importanza non comune.

Possiede un candelabro che ha dei punti di somiglianza con quello di Milano, il Duomo di Braunschweig, essendone più antico (XI sec.) (1), ed un candelabro bronzeo coevo o poco meno antico (XI-XII sec.) a quest'ultimo, arricchisce il Duomo di Essen in Westfalia alto due metri e mezzo; ma nessun candelabro ricorda quello di Milano più dal frammento di Saint Remi nel Museo di Reims (fig. 174) il quale nel 1889 vedevasi al Trocadero. Anch'esso, come il candelabro di Milano, s'orna d'una chimera colle ali spiegate, e si abbellisce da giràli e figure in guisa che il riprodurre tutto ciò in piccolo non è molto facile.

L'analogia dei bronzi di Milano e Reims, è marcatissima; nè credo necessaria un'analisi ed una critica del frammento, dopo quanto scrissi sul bronzo di Milano; meglio finire il presente paragrafo, accennando un alto genere di bronzi; i fonti battesimali usati di bronzo mobili o fissi, fino da epoca remota.

Fra i primi, uno di stile bizantino nel Museo cristiano del Vaticano, lo addito accanto al fonte battesimale, ossia al coperchio (fig. 175) di fonte nel Duomo d'Hildesheim.

Da un disegno degli *Annali Archeologici* (2) copiai il coperchio storiato di questo fonte battesimale (metà del XIII secolo?), in cui l'ossatura architettonica mobile si fonde bene alle figure. Lo scultore rappresenta le opere di Misericordia; — sul lato da me riprodotto, il personaggio nudo ricevette la camicia dalla Misericordia, figura matronale seduta la quale dispensa i beni della vita; alla sua sinistra essa offre da bere a un assetato, alla de-

(1) *Zeitschrift für christ. Kunst*, 1902, p. 38.
(2) A. 1861 allato della pag. 195.

stra un pane ad un vecchio, affamato e a piè del trono, avendo accosto la imagine d'un pellegrino che domanda ospitalità, un prigioniero ed un infermo, attendono le cure di lei. Complemento necessario: un anello a testa di serpente, fra queste due figure che implorano la Misericordia pronta ad abbandonare il trono per visitare il prigioniero e l'infermo. In fondo si allarga sulla base del monumento, una fascia su cui leggesi la inscrizione † CRIMINE. FEDATIS. LAVACHRVM, FIT. OPVS. PIETATIS, ed il monumento parla con altre inscrizioni; — questa sull'arco trilobato, sotto il quale siede la Misericordia colle imagini che essa benifica: † DAT. VENIAM. SCELERI. PER. OPES. INOPEM. MISERERI. Veggonsi delle inscrizioni anche sulle banderuole dei personaggi, le quali sovrastano la composizione descritta; leggo: FLORES. MEI. FRVCTVS. HONORIS. ET. HONESTATIS — i miei fiori sono il frutto dell'onore e dell'onestà — e FRANGE. ESVRIENTI. PANEM. TVVM. ET. EGENOS. VAGOSQVE. INDVC. IN. DOMVM. TVAM. — spezza il tuo pane all'affamato e porta a casa tua i poveri e gli erranti; — sentenza bellissima che riassume i beni della Misericordia, la quale simboleggiata da una giovane ricca, (il suo vestito splende in ricami d'oro e gemme) va ornata dall'aspetto corrispondente al suo non leggiero mandato. Lo stile ha accenti vigorosi; e, quasi simmetrica, la imagine ha aspetto classico.

Fra i lavori di rame e ottone, disegno un rocco di rame dorato e stellato nel Museo Nazionale di Ravenna (fig. 176). Gli arcivescovi ravennati usarono un bastone con un finale così, di aspetto edicolare, anzichè a riccio, con giràli simmetrici, quali uscenti da un vaso secondo il tipo romano e bizantino, quali no, con stelle consparse dappertutto. L'oggetto attira lo sguardo per esser molto vetusto e per la sua forma, onde mi studiai d'averne il disegno benchè non siavi penuria d'oggetti curiosi qui, ma non potei avère un rozzo bassorilievo del Museo Nazionale di Firenze d'epoca langobarda, un rame cesellato coperto da una sottile lamina d'oro rappresentante il re Agilulfo, fiancheggiato da guerrieri, vittorie alate, e altri personaggi recanti una tiara o corona colla croce in cima; a un certo punto, alcune lettere a puntini indicano il nome del re: DN — AC — IL — VL, (un'altra parola non so decifrare) nè so precisare l'uso di questa scultura in origine fermata con dei chiodi, sur un piano; forse è la coperta di un evangeliario o d'un cofanetto. La parte inferiore col profilo di due archi, farebbe credere che il bassorilievo sormontasse un motivo architettonico; ad ogni modo ora si indica il bassorilievo per la sua rarità.

Un altro oggetto raro è la cassetta di reliquie nella chiesa di S. Teodoro a Pavia (fig. 177); in lamina d'ottone, lavorata a cesello, bizantina (X sec.); sufficientemente rozza e ingenua, composta nelle fac-

Fig. 173. — *Milano*. Nodo principale del candelabro bronzeo detto « l'Albero della Vergine » nel Duomo.

cie verticali a piccoli archi, sotto cui veggonsi in azione degli animali simbolici, ogni faccia è circondata da un motivo a nodi e sul coperchio alcuni tondi, tengono il luogo degli archetti e producono un ornamento frequente in altre cose industriali bizantine; per esempio, una bellissima transenna nella chiesa soppressa di S. Romualdo in Classe (Ravenna).

Pavia, oltre la cassetta di S. Teodoro, fra le sue antichità medievali possiede un celebre tesoro di reliquie antichissime in S. Michele Maggiore; esse, segnatamente un crocifisso, lamina d'argento del-

l'VIII secolo, fu oggetto di studio nella parte che riguarda le croci.

Poichè anche il rame fu adoperato a foggiar candelieri e candelabri, ecco due modelli (fig. 178) che trovansi a Parigi nel Museo di Cluny, assegnati alla fine del XII secolo o al principio del XIII; essi rappresentano, quasi direi, l'estremo sviluppo estetico dei candelieri nell' alto Medioevo. Il più semplice è alto 22 cent. ed 8 cent. di larghezza alla base; il più ricco, tozzo e grave, sale a 18 cent. ed ha 13 cent. di larghezza alla base. Inutile descriverli, essendo qui disegnàti; il candeliere più semplice trae un motivo d'effetto, da piccoli smalti azzurrastri alla base e all'anello, ed il fusto sembra una libera imitazione della palma; il candeliere più ricco e più antico, appartiene al periodo « romanzo » come dicono i francesi, in piena fioritura; l'altro candeliere corrisponde alla sbocciatura del gotico. Nè avvi scarsità di simili esempi in Italia — forse il candeliere più semplice rimase nell'uso più dell'altro, a motivo del prezzo minore. — tuttavia i modelli del Museo di Cluny, vantano un'importanza artistica non comune, perciò furono preferiti.

Il Guardabassi nel suo *Inventario* notò che la famosa chiesa di S. Maria Maggiore a Spello — famosa per le pitture del Pinturicchio, il tabernacolo di Rocco da Vicenza e una croce capitolare del XIV secolo — notò un ostensorio di rame con ornamenti di vetro colorato e bianco del XIII sec.; il quale non esiste più, e il suo ricordo mette in evidenza le applicazioni vitree negli oggetti metallici.

La città di Dinant-sur-Meuse, diocesi di Liegi, si fece nel Medioevo una fama molto considerevole nella fabbricazione di lavori d'ottone; si creò perfino una voce, *dinanderie*, a designare i lavori di cotal genere e la voce *dinants* o *dinandiers* si diede agli operai che lavoravano le *dinanderies*.

Tale industria d'arte s'ignora da dove venne, e sorprende di trovarla localizzata in un paese sprovvisto del materiale occorrente a darle immagine, il fatto deve spiegarsi con elementi storici oggi sconosciuti.

La leggenda faceva risalire la industria *dinantaise* all'epoca di Carlomagno e la storia provò che sino dal XII, secolo essa era viva ed attiva; onde gli abitanti del paese trafficavano, allora, con Colonia e traevano dalla Vestfalia e dalla Sassonia la materia alla loro industria.

Notò il Prinet: (1) cominciando dal XII secolo la *dinanderie*, lungi dall'essere confinata nella sola città di Dinant, fioriva in altri luoghi intorno la vallata della Meuse, particolarmente a Huy. — In Germania e in Fiandra prima, in Inghilterra e in Francia poi, gli ottoni della regione mosana si accoglievano con sommo favore; sorse pertanto la città

Fig. 174. — *Reims*. Frammento del candelabro bronzeo di Saint-Remi, nel Museo civico.

di Bouvignes a muovere aspra concorrenza alla fortuna di Dinant, e si assistè a lotte sanguinose, conseguenza degli attriti industriali. Per questa via Dinant ebbe la peggio e la città fu distrutta da Carlo il Temerario. Ciò scosta dal presente campo d'azione, entra nel XV secolo, ed io non posso spingermi tanto avanti.

I prodotti d'ottone che voglio dunque accennare, consistono soprattutto in utensili sacri e profani; essi s'inalzano a oggetti di lusso quando ciò veniva richiesto dalle occasioni o dal capriccio dei committenti.

Fra gli arredi sacri veggonsi dei pezzi d'ottone esciti dalle mani d'artisti insigni. Uno dei più begli oggetti di quest' ultimo genere, si conserva nella chiesa di S. Bartolomeo a Liegi; appartiene al XII secolo, ed è il fonte battesimale della chiesa: una vasca alta 1 metro sostenuta da alcuni bovi d'ottone.

(1) L'*Art*. ott. 1903, p. 521, l'*Exposition de Dinant*. Nel 1903 si tenne un'esposizione di oggetti d'ottone a Dinant, e l'antica fama di questa città ebbe nuovi allori col ricordo che si fece di cotal famosa industria d'arte, davanti a molti prodotti di *dinanderie*.

Il Belgio vanta ancora de' leggii antichi di questa materia. Generalmente il leggio s'appoggia sulle ali d'un'aquila e il fusto va più o meno ornato; il più celebre di questi leggii, appartiene a Notre-Dame di Tongres, con un'aquila che giudicasi meravigliosamente bella; esso porta il nome del suo autore Gio. Iosez di Dinant, artista del XIV secolo. Non parlo di candelieri, croci, turiboli; se accennai esempi sacri invece che profani, dipende da ciò che i primi furono carezzati dall'arte più de' secondi.

L'Italia diede un mediocre sviluppo alla « *dinanderie* » la quale seguì, nel tempo, il movimento degli stili per ritrovare alla fine del XV secolo e al principio del secolo dopo i suoi più brillanti momenti.

Accenno qualche piombo, avanti di venire all'argento e all'oro. Nel Medioevo erano d'uso comune le medaglie di cotal metallo, destinate alla gente che non poteva spendere; se ne scoprirono anche di quelle destinate a ricordare pellegrinaggi. Erano queste considerate diverse dagli amuleti e dai filatteri censurati dagli antichi padri; lo che si disse nel capitolo precedente ove parlai di medaglie in piombo, incise ad incavo con imagini sacre; onde questo piccolo paragrafo può considerarsi la continuazione del precedente, fatta la differenza che nei secoli che ora ci occupano si abbandonarono le imagini simboliche; e le imagini di santi, pigliarono il posto delle antiche figure.

Fig. 175. — *Hildesheim* Coperchio del fonte battesimale bronzeo nel Duomo.

Quanto dirò fra poco sulle croci pettorali, filatteri e medaglie, può servire a lumeggiare le medaglie di piombo dell'alto Medioevo a cui si aggiungerebbero i gettoni, i sigilli papali come quelli di Innocenzo IV (1243-54), e Clemente IV (1265-71) nel Museo di Cluny a Parigi; ma il materiale scarseggia al segno, che la celebre collezione di gettoni e medaglie di Alfredo d'Affry de la Monnaye oggi a Cluny, (1869) contiene poco che possa interessarci; alcuni pezzi antichi (XIII secolo) che ricordano Bianca di Castiglia o Margherita di Provenza, sono bronzi o argenti.

Il Museo nazionale di Firenze vanta alcuni piombi figurativi del XIII secolo, frammenti di teste e bassorilievi forse italiani, a confermare l'uso del piombo nelle cose d'arte applicata.

Argento, Oro, Smalto e Niello (1).

Il carattere principale dell'oreficeria e gioielleria di quest'epoca, è il fasto. Nell'alto Medioevo si fabbricò anche un'oreficeria grossolana, rozzo mestiere, corruzione dell'arte romana, che si contrappone alla oreficeria bizantina, fastosa talora sino alla follia, e non di rado bella di quella fresca e limpida bellezza che sorge dalla originalità e dal capriccio.

Nell'impero d'Oriente, considerando il lusso che vi si faceva, si debbono essere fabbricate una gran quantità d'oreficerie e gioiellerie e la influenza asiatica agì molto, su tal costume e su tali lavori, non al segno però da eclissare l'impronta romana o greco-romana. Una delle caratteristiche capitali degli ori bizantini consiste in certi cordoni perlati, di cui l'orefice bizantino si fece quasi un sistema; chè il nostro orefice adottò moltissimo

(1) De Albertis, *De sacris utensilibus Romae*, 1738. — Texier, *Dictionnaire d'orfèvrerie*, Petit Montrouge 1857. — Didron, *Bronzes et orfèvrerie du moyen âge* in *Annales Archéologiques* 1859, p. 5 e seg. È un lungo studio che prende metà volume degli *Annali* ornato di piccole vignette, sul genere di quelle che il Pugin mise al suo noto volume De Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, Parigi 1877-85. — Crugnola, *L'Oreficeria medioevale negli Abruzzi*. Monografia del prof. Leopoldo Gmelin tradotta dal tedesco. Teramo 1891.

le perle e ogni specie di gemme le quali incastonò perfettamente; e circondò le perle di filigrane, associandole ad ogni specie di smalti policromi. Poichè gli smalti emergono nell'oreficeria e gioielleria bizantina, io li fo oggetto di studio e colla mente rivolta all'orefice bizantino, o agli orefici antichi, non so misurare la schiacciante diversità fra questi e gli orefici nostri. I primi non lavoravano l'oro e l'argento soltanto, come avviene oggi, lavoravano il rame ed altri metalli, onde si usò mettere tra le opere d'oreficeria le piccole statue, i bassorilievi, i gioielli di oro o argento, in un ai reliquiari e agli altri oggetti del culto, anche se di rame, ma cesellato, dorato e arricchito di gemme, smalti e nielli; — e si usò di mettere tra le oreficerie gli stagni, genere che ebbe il suo Cellini, quasi ignorato ai nostri paesi, nel Briot; e i bronzisti si dichiaravano orefici come Bertuccio autore, nel San Marco di Venezia, d'un'imposta bronzea del 1300 firmata, « *aurifex* » orefice.

Fig. 176. — *Ravenna*. Rocco di rame dorato degli arcivescovi, nel Museo Nazionale.

Il grande lavoro d'oreficeria era diretto specialmente agli usi ecclesiastici; non già che gli usi civili non fossero inclinati a ricevere ori e argenti, ma la chiesa ne riceveva di più. Narra pertanto Sidonio Apollinare che Teoderico (+ 526), da uomo di buongusto, voleva sulla sua tavola dei vasi cesellati artisticamente (1), lo che può considerarsi il sèguito del costume di Roma imperiale, come l'uso degli ornamenti sacri, calici, patène, reliquiari, è la continuazione del costume romano. A Roma, abbiamo visto mobili, candelabri, vasi luccicanti di pietre fini, e rimase celebre un candelabro che il figlio di Antioco,

(1) *Opera* Epist. lib. 1 epist. II, Parigi, n. 52.

Eusebio di Siria, voleva portare, dono votivo, al Campidoglio se Verre non ne avesse compiuta una delle sue: e Plinio — lo indicai — e Marziale (1) parlanodi vasi romani non meno ricchi dei calici e delle patène cristiane.

Intrecciando il sacro al profano, un cronista del XIII secolo insegna che le donne di Messina s'acconciavano la testa a maniera di torre (2); ciò ha una risonanza nella satira di Giovenale alle donne romane, le quali si mettevano in capo dei veri «edifizi» di capelli. Nè, parlandosi di costumi personali, sarebbe difficile raccogliere dei fatti sul lusso delle oreficerie medievali; infatti ecco uno scrittore veneziano a dichiarare che nei suoi antichi costumi, Venezia abbondò di cinture preziose e in *cente* o *cinti* di cuoio o tessuto, cui si attaccava una borsa o un coltello con la guaina o, imitando la foggia tedesca, un cucchiaio di grande valore (3).

Le chiese, ossia i tesori delle chiese, ci interessano maggiormente. Uno dei più importanti, anche perchè si associa ad una piccola città è quello di S. Giovanni a Monza, del quale si occuparono molti scrittori, specialmente forestieri, i quali ne studiarono questa o quella parte come il Westvood che si interessò agli avori, il Book e il De Linas che si volse all'oreficeria, ed il Labarte ai gioielli e agli avori; solo il Barbier de Montault si studiò a esporre in un unico quadro sintetico, le rarità e bellezze del celebre tesoro, vagliando le ricerche anteriori e unendo al suo lavoro diverse illustrazioni, alcune disegnate dal Nodet, alcune fotografate dal Rossi (4).

È molto difficile stabilire l'origine dei singoli oggetti del tesoro e la parte esatta che compete alla regina Teodelinda nella formazione di esso (si dice capitale); lo studio degli Inventari dà uno scarso resultato in favore, e il Barbier de Montault assicura che « *à l'avoir de la reine* » non si possono calcolare più di nove oggetti (5). Questo giudizio si contrappone a quello comune, secondo il quale la regina Teodelinda avrebbe dato tutti gli

(1) XIV, 109 *Paterae gemmatae et scyphi aurei gemmati.*

(2) Speciale. *Hist. sicula* Gregorio *Bibl. script.* XV, 313. Veda inoltre l'Inventario dei gioielli d'una gentildonna senese del Dugento pubb. in *Bull. senese di storia Patria* 1899, p. 520-23. Notevoli le argenterie e i dodici anelli d'oro menzionati da Jacopo Angiolieri nel suo testamento fatto nel 1259 di cui nel *Mercante senese*, a pag. 78, lo Zdekauer riportò il testo.

(3) Molmenti *Le vesti e i costumi degli antichi Veneziani* in opera rifatta *La Storia di Venezia nella sua vita privata*, cap. pubbl. dall'*Emporium* 1901, p. 420.

(4) Barbier de Montault, *Le Trésor de la Basilique royale de Monza*, 3 vol. con alcune illustrazioni. Tours, senza data ma non molto vecchio.

(5) *Inventaires de la Basilique Royale de Monza.* Tours, senza data p. 26.

oggetti del tesoro, — giudizio che oggi perdette qualsiasi autorità — avendoli ricevuti da Gregorio Magno. Ripeto col Frisi (1) che il tesoro di Monza corse un grave pericolo, all'epoca de' Guelfi e Ghibellini, tantochè nel gennaio del 1323 i canonici della basilica, si riunirono per avvisare al modo di nasconderlo e fu nascosto; ma durante l'epoca di Giovanni XXII (1316-1334), passò ad Avignone da dove tornò a Monza nel 1344 anzi nel 1345, perchè la data 1344 indica quella in cui fu ordinata la restituzione del tesoro che in tante vicende, subì qualche lieve danno. Difatti dovette esser messo nelle mani di un orefice, Antellotto Braccioforte, il quale nel giugno del 1345 si recò a Monza e il 24 dello stesso mese, ivi facevasi l'esposizione del tesoro al popolo: a ricordo dell'evento, furono fatti due quadri ispirati al soggetto del tesoro e del suo ricupero.

Nè cito il tesoro di S. Pietro a Roma, il quale viene spesso ricordato, e neanche quello di S. Marco a Venezia preziosissimo da cui copiai molti oggetti. come ne presi dal tesoro del Duomo di Milano, di cui non tesso la storia, parecchie volte narrata (2).

Parlando di Roma gioverà sfatare il preteso tesoro cristiano il « tesoro sacro » di Giancarlo Rossi oggetto d'una bella pubblicazione; trattasi di ori e argenti di un' autenticità gravemente contestata dal Grisar.

Esso tesoro venne circondato dal mistero (3); — scoperto da un ignoto, fu trovato in una località delle Marche imprecisata e certi libri, toltone le ricche copertine, furono venduti a un francescano introvabile; l'origine, il valore e il carattere degli oggetti insomma desta dei gravi sospetti. Non si riesce a capire questo: gli oggetti dovrebbero assegnarsi al VII o IX secolo e piuttosto al IX o all'VIII che al VII, nondimeno portano delle figurazioni dei primissimi tempi cristiani. Il Grisar notava giustamente che le produzioni artistiche del IX secolo, recano dei segni di simbolismo primitivo, isolati e adoperati a scopo ornamentale, mai così largamente e in una maniera tanto marcata, onde quei segni sono un artificio.

(1) *Mem. storiche di Monza*, Milano 1794, p. 102 e seg.

(2) Malvezzi. *Il Tesoro del Duomo di Milano descritto e illustrato da U. E. e dal sacerdote Luigi Malvezzi.* Didron *Trésor de la cathédrale de Milan* in *Annales Archéologiques*, vol. XVI, pag. 372 e nei seguenti vol. XIX e XVI.

(3) *Di un preteso tesoro cristiano dei primi* secoli, Roma 1895. Con illustrazioni. Tra le altre amenità il tesoro contiene una corona episcopale (i vescovi non portarono mai simili corone), e ci presenta dei pastorali vescovili, impossibili a trovarsi prima del IX secolo, e mostra un vescovo vestito in guisa inusata nel secolo IX. Tuttociò prova la ignoranza di chi diresse il lavoro del tesoro, saettato dalla critica del Grisar.

Quanti tesori di chiese, furono spogliati e depauperati!

Scrisse Romualdo arcivescovo di Salerno, parente di Guglielmo I, che questo re decorò la Cappella di S. Pietro con nuovi musaici e marmi sontuosi ed ancora ori, argenti, vesti preziose (1); e si raccoglie che Ebn Djobair, viaggiatore musulmano a' tempi di Guglielmo II, rimase sorpreso dai tesori delle chiese sicule (2); inoltre narra il Fazello che la chiesa di santa Maria dell'Ammiraglio, ricevette dal fondatore Giorgio d'Antiochia, molti vasi d'oro (3); e il Di Marzo avverte che l'interesse ad arrichire le

Fig. 177. — *Pavia.* Cassetta di reliquie in lamiera d'ottone nella chiesa di S. Teodoro.

(1) Romualdi Salernitani, *Chronicon Sic.* in Muratori *Ital. Rer. Script*, vol. X, cap. XIII.

(2) Viaggio in Sicilia di Mohammed-ebn-Djobair di Valenza, sotto il regno di Guglielmo II, pubblicato e tradotto da Michele Amari nel *Journal Asiatique*, 1846.

(3) *De Rebus Siculis*, dec. I lib. VIII, Panormi 1558, p. 180-181.

chiese cessò coi Normanni, chè gli Svevi anzichè far doni, spogliarono le chiese delle ricchezze accumulate (1).

Ecco difatti che nel 1220 l'imperatore Federico II cambia, per il feudo di Scopello, i sacri vasi donati da Giorgio alla chiesa dell'Ammiraglio, toglie gli altri nuovamente acquistati, a sostegno delle spese di guerra, e volge a suo profitto quelli della Cappella Palatina; lo che sarebbe dimostrato da ciò che in due Inventari del 1309 e del 1333, concernenti queste due splendide chiese della Sicilia, è fatta menzione degli oggetti di rame, ma d'argenti o argenti dorati e ori, quasi affatto non si parla. Peggio di tutti, Arrigo IV, rinnovò in Sicilia le rapine di Verre. Pietro I d'Aragona cercò peraltro di sostituire la sua prodigalità ai danni degli Svevi; — memorabile una grandissima custodia da lui donata alla chiesa di S. Maria in Randazzo, oggetto capitale fra i doni di cui il re favorì questa chiesa edificata ai suoi tempi. Però di oreficerie appartenenti all'alto Medioevo in Sicilia, ben poco rimase oltre la corona e le gioie dell'imperatrice Costanza. Nè parlasi soltanto di oggetti sacri, parlasi ancora d'oggetti profani: i ricchi si circondarono d'oggetti preziosi, se andarono perduti resta un documento del 1367 testimone del lusso siculo, nell'epoca cui siamo giunti. Il documento appartiene al re Federigo, e parla di oggetti che questi aveva mandato a prendere a Catania da Niccolò Gallo messinese, oggetti posseduti da un milite della camera del re. Dando un'occhiata all'Inventario appare questo milite un gran signore, anzi un principe, se possedeva gli ori e gli argenti del documento catanese (2): si parla d'una conca d'argento, di coltelli dal manico d'avorio, di ghiere d'argento smaltate, d'else con ghiera d'argento dorate e simili.

Fig. 178. — *Parigi.* Candelieri di rame, nel Museo di Cluny.

Se si conservasse tutto ciò che constituì il cambio avvenuto tra la basilica di S. Angelo in Formis, (XI secolo) presso S. Maria di Capua e la chiesa di Landepaldi, cogli arredi sacri a questi appartenuti, avremmo una cospicua serie di ori e argenti. Chè nel 1065, fra il famoso Desiderio di Montecassino, e Riccardo I principe normanno, avvenne un cambio singolare. La basilica di S. Angelo, famosa soprattutto per un ciclo di affreschi, — oggetto di discussione intorno al loro carattere bizantino o italico e locale — veniva restituita ai religiosi di S. Benedetto dal vescovo di Capua, e il principe o conte d'Aversa concedeva al vescovo, in cambio, la chiesa di Landepaldi costruita nel dominio particolare del principe. Una miniatura, artisticamente infelice, ricorda questa cessione; essa si trovò a Montecassino e il manoscritto relativo contiene l'Inventario degli oggetti inerenti alla chiesa di Landepaldi ceduti anch'esei: sono pissidi, calici, patène, croci argentee, fermagli con gemme, arredi di vestiario, il tutto esistente in detta chiesa nel 1065.

Sulmona, città oltremodo insigne per opere in oro e argento, s'impone solo a' primi del XV secolo; a quell'epoca l'oreficeria sulmonese toccò il vertice della rinomanza, ciò non vuol dire che i grandi orefici abbruzzesi del XV secolo, non abbiano avuto dei precursori degni di esser noti. Anzi il XIII secolo, nella sua seconda metà, vanta orefici sulmonesi non trascurabili e si raccolgono delle memorie concernenti l'oreficeria abruzzese sino dal XII secolo. Peraltro si salvarono pochissimi oggetti di questa epoca, nessuno profano; nè si esclude che l'oreficeria

(1) Op. cit., vol. II, p. 330.

(2) Questo documento tolto dai registri della regia Cancelleria di Palermo (an. 1367 fol. 45, trovasi pubblicato nelle *Mem. per servire alla Storia lett. di Sicilia.* Palermo 1756 v. I, p. VI, p. 23.

aprutina abbia esercitato qualche influenza sulla toscana; fu mostrato che esistettero dei rapporti intimi fra Siena ed il regno prediletto da Federigo II. La importanza delle provincie meridionali, nell'arte scultorica e architettonica all'epoca che si studia, autorizza la credenza che queste provincie abbiano influenzato la Toscana nell'arte scultoria (1).

Il Gmelin vide l'origine della scuola sulmonese nella rifioritura bizantina del IX secolo, il cui centro di diffusione fu Montecassino e volle ancora ch'essa ricevesse l'influsso toscano. La prima parte del giudizio fu contestata; non si può escludere, tuttavia, l'influenza montecassinese, elemento capitale al risveglio delle arti in genere nella nostra Penisola; quanto all'influsso toscano, esso è attestato oltrechè dai caratteri stilistici, dalle relazioni commerciali esistenti fra Sulmona e Firenze nei secoli XIV e XV. Infine sta che la scuola abruzzese d'oreficeria, toccò la sommità sospinta, sul principio, da un'antica scuola di Napoli che s'ebbe orefici insigni, smaltatori e niellatori superbi, fino dagli antichi tempi del dominio imperiale di Bisanzio e sotto il governo dei propri duchi a Bisanzio soggetti.

La Toscana, che va superba d'un'interminabile serie di orefici, che vide i suoi maggiori artisti del Rinascimento iniziarsi all'architettura e alla scultura dall'oreficeria, avanti il Trecento non è ricca di notizie ed è povera di fatti sui suoi orefici; quindi si cita con particolare interesse un Maestro Pace o Pacino di Valentino, senese, fiorito nella seconda metà del XIII secolo, sulla cui vita incombe l' oscurità. Certamente la sua adolescenza corrisponde ai primi decenni di detto secolo; nel 1251 egli lavorava con altri pel Comune di Pistoia e le ultime notizie di lui sono del 1290.

Oltre ad aver lavorato in Pistoia, in un' epoca in cui detta città ricevette l' opera di un considerevole pittore, Coppo di Marcoaldo di Firenze (fioriva 1261-65) e del suo figliolo Salerno di Coppo (il Duomo di Pistoia conserva un crocefisso d' un' eloqueuza commovente del nostro C. di M.) Maestro Pace lavorò nella sua città natale; ed i Libri della Biccherna senese, come quelli dell'opera di Sant'Iacopo a Pistoia, contengono delle notizie sulle opere del nostro Maestro di cui si occuparono anticamente il Ciampi (1) a nostri giorni il Beani (2) più largamente e compiutamente lo Zdekauer e il Bacci (3).

Vale dunque ricordare che Maestro Pace, alla fine del 1264, ricevette l'incarico da Pistoia, di due lavori d'oreficeria per il tesoro di S. Iacopo: un grande calice d'oro scolpito, imperlato e cosparso di gemme, ed un testavangelo d'argento con figure in altorilievo. Antecedentemente lo stesso Maestro (1256) eseguì a Siena il punzone col quale i signori del Divieto bollavano le loro polizze, nell' anno successivo, assieme ad altri, intagliava i sigilli pel pane « venale », e un anno prima lavorava al carroccio « senza dubbio, osserva lo Z., malconciato nella battaglia di Monteaperti, che dopo gli avvenimenti del 1260 sarà sembrato non più sufficientemente splendido ai senesi » (4).

I Libri della Biccherna non onorano pertanto Maestro Pace quanto quelli di S. Iacopo a Pistoia; ivi il nostro si stabilì con quattro garzoni, « soci » come dicevasi anticamente, di cui il principale chiamavasi Ugolino Odorighi e gli inferiori erano un Ranuccio Gherardini, un Rosso Beliotti e un Tura Bernardini, quest'ultimo salito assai alto nella sua arte a Siena occupato, anche costui, al glorioso carroccio.

Si suppose che la chiamata d'un orefice senese a Pistoia, potesse significare la esistenza di una scuola d'oreficeria dugentesca a Siena, ma la supposizione non è sorretta dal necessario corredo di fatti; tuttavia Pistoia possedeva degli orefici nel XIII secolo, un Bonincontro, un Puccio d'Ognabene, che non è Andrea di Puccio d'Ognabene di cui sarà parlato in appresso. Gli orefici di Pistoia, a quanto sembra, non superavano però la mediocrità, ciò che viepiù fa risaltare i meriti di Maestro Pace il quale, oltre al calice e testavangelo che vennero accennati, dotò Pistoia (1286) vuolsi di un altro calice dorato, arricchito di perle e ne accomodò un altro. Non questi, bensì i due primi lavori raccolsero il meglio di Maestro Pace, poichè erano ricchissimi, la estrema ricchezza volse al loro danno; chè il famoso calice se fosse stato meno ricco forse esisterebbe ancora.

Si ha ragione di supporre che presso alla Toscana,

(1) V. Frey, *Ursprung und Entwicklung staufischer Kunst in Süd-italien*, 1891. L' oreficeria nell' Abruzzo era fiorentissima sino dai tempi di Federico II; oltre ai vari documenti che sono stati messi in luce, esiste ora il testamento del cardinale de Oera (23 maggio 1300) che è quasi un Inventario di argenterie e di paramenti. (V. *Arch. st. ital.* 1898, (serie V, vol. XXII)

(1) *Notizie inedite della sagrestia pist. dei belli arredi*, Firenze, 1810.

(2) *La Bottega di un orefice del Dugento* (Estratto dal *Bull. senese di storia Patria*, 1902. fas. III) Siena, 1903 — *Cinque doc. pistoiesi per la storia dell'Arte Senese del XIII, XIV e XV sec.* Pistoia, 1903.

(3) *L'altare di S. Iacopo*. Pistoia 1889, e la *Catt. Pist.*, Pistoia 1903.

(4) Op. cit. p. 6.

Perugia, abbia avuto una scuola dugentesca d'oreficeria; mancano i fatti reali a ciò stabilire in guisa definitiva benchè esista ogni apparenza ad accreditare tale opinione. Cito il bronzista Rosso (i bronzisti antichi erano sovente orefici, vedemmo) artista che operò nobilmente a Perugia e si raccolse negli *Annali Decemvirali* che, correndo il 1296, venticinque orafi perugini fecero istanza ed ottennero dal Comune il privilegio di eleggere un rettore per la loro arte (1).

L'arte degli smalti fu detta la forma più elevata della ceramica di cui riassume le difficoltà e le bellezze; la voce *smalte*, corrispondendo alla tedesca *mörtel*, potrebbe derivare dal latino *maltha*, (in inglese *enamel*) se non dall'antico tedesco *smelzan*; (prima *smalzjan*, *smaltjan* e tedesco moderno *schmelzen*[2]). La nostra arte avrebbe ricevuto un' altra designazione secondo il Molinier; questi suppose che nell'Alto Medioevo l'espressione *opus persicum* indicasse i lavori smaltati, ma la supposizione, non sussidiata da ragioni merita conferma (1). Lo smalto nel Medioevo ebbe sommo posto nell'oreficeria religiosa: — una quantità inaudita di evangeliari, reliquiari, palliotti, arredi sacri si smaltarono e la vivacità policroma dello smalto bizantino non fu superata.

Il Kondakoff, autore d'un opera principesca sugli smalti, osservava che l'Europa orientale ricevette la nostra arte nel II o III secolo e l'Occidente, in particolare la Gallia, la possedette nel IV o V secolo come l'Italia, press'a poco; successivamente (VII secolo) la ricevettero i paesi scandinavi e Bisanzio avrebbe appreso l'arte di smaltare dalla Persia. Tale opinione forse è discutibile, mentre pare sicuro che l'influenza persiana siasi potentemente esercitata sopra le arti industriali e i costumi dell'impero greco d'Oriente.

Vuole il Molinier, che studiò bene la questione degli smalti, che nessun fatto o documento abbatte i diritti di priorità di Limoges nel primo sviluppo della nostra arte, la quale non venne dall'Oriente come si crede, ma nacque — dice il M. — sul suolo della Gallia, ove fu coltivata sapientemente da artisti me-

(1) Angelucci, op. cit., p. 8.

(2) La storia degli antichi smaltatori è quasi fatta. La sbozzò Leone de Laborde nel suo *Catalogue des Èmaux du Louvre* pubblicato nel 1853 e vari scrittori su quella via raccolsero fatti e allori: — fra questi Alfredo Darcel merita un posto speciale e la sua *Notice des Èmaux et l' Orfèvrerie conservès au Louvre*, per quanto vecchia ormai, è tuttavia da considerarsi quasi un' opera capitale, in ciò ch essa rappresenta perfettamente lo stato delle cognizioni sulla materia che tratta, nell'epoca in cui fu pubblicata; quindi gli autori hanno parecchi mezzi per evitare le confusioni e non confondere abominevolmente (ciò che spesso avviene) gli « *champlevès* » di fabbricazione renana con quelli limosini. V. dunque — opera che precede il de Laborde. — Longpérier, *Notice sur quelques monuments emaillès du Moyen Age*, Parigi, 1842. — Labarte, *Recherches sur la peinture en èmail*, Parigi 1846. V' é un'edizione del 1856. — Dello stesso, *Histoire des arts industriels*, vol. III (smalti bizantini). — E. il De Laborde, *Notice des êmaux et objets divers exposès au Louvre*, Parigi 1853. — Darcel, *Notes sur quelques emaux anciens* in *Gazette des Beaux Arts* 1868, p. 368 e seg. — Scheins, *De electro veterum metallico*, 1871. — Molinier, *L'Orfèvrerie limousine à l'Exposition de Tulle en* 1887. Volumetto estratto da uno studio che fu pubblicato dal M. in *Bulletin de la Societè scientifique, historique et archèologique de la Corrèze*. È ornato di varie illustrazioni e la sua lettura giova a chi si interessa agli smalti; vi viene combattuta la esistenza degli smalti a lamelle, sostenuta specialmente dal Barbier de Montault. — De Linas, *Les Origines de l' Orfèvrerie cloisonnèe*; *recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des Metaux prècieux*. Parigi, 1888 (opera disgraziatamente incompleta. — Kondakoff, *Histoire et Monuments des èmaux byzantins*, Francoforte sul Meno 1892. Opera principesca di XI-388 pagine, 28 tav. in colori e numerose illustrazioni nel testo. A. de Zwenigorodskoï, dopo aver formato una collezione assolutamente unica di smalti bizantini, volle farla conoscere agli studiosi per mezzo d'una grande pubblicazione, Per due volte si rivolse a dei dotti incaricandoli di illustrare la collezione stessa; così nel 1890 escì una prima opera su gli smalti raccolti dal nostro amatore, opera redatta da un dotto tedesco, l'abate Schulz (*Der byzantinische Zellenschmelz*, Francoforte 1890), ricca di tavole in nero. Senonchè cotal opera, rimasta incompiuta per la morte del suo A., non soddisfece appieno il desiderio del de Z. che si decise ad iniziarne una nuova su basi più ampie e costose. A tal proposito si rivolse a un russo molto dotto nelle cose concernenti il mondo bizantino, al Kondakoff professore all'Università di Pietroburgo e conservatore al Museo dell' Eremitaggio, così fu edita la grande pubblicazione sulla *Storia e i Monumenti degli smalti bizantini*, che fa epoca negli annali bibliografici (la data stampata sul frontispizio non corrisponde esattamente alla sua comparsa). Il de Z. scrisse la prefazione dell' opera impressa in tre lingue, la russa, la tedesca e la francese. Il fatto che l' opera stessa è il resultato delle cure e della intelligenza di due russi, conferisce al lavoro un titolo di singolare interesse, perchè i Russi come, osserva lo stesso de Z., fra gli studiosi moderni sono quelli che meglio intendono l'arte bizantina, perocchè essi crescono e vivono fra mezzo le tradizioni di quest'arte; così pei destini storici del loro paese si trovano in condizione da comprendere facilmente tutto quanto di più nobile e più originale contiene il bizantinismo. L'opera del K. si divide in tre parti: la prima concerne l'origine e la tecnica degli smalti bizantini; la seconda è una lista cronologica e ragionata degli smalti bizantini conosciuti, la terza contiene la descrizione degli smalti che formano la collezione de Z. Infine l' opera del K. per varie ragioni è pregevole; l'aver messo in luce parecchi monumenti bizantini ignoti o nuovi a chi non ebbe la fortuna di visitare la collezione de Z. è la ragione che conferisce importanza all' opera del K. Ecco ora una notizia di ciò che contiene nelle sue 28 tavole, notizia indispensabile perchè un' opera siffatta non si vede facilmente. Le prime 12 tavole contengono tondi, placche, medaglioni con santi smaltati su fondo oro (Cristo, Santi, ecc., il più caratteristico è un S. Teodoro); la tav. 13 non diversifica che nella forma della medaglia, a croce greca con testa di Santo nel centro; la tav. 14 contiene delle piccole placche e medagliette, alcune delle quali figurano nella mia tavola in cromo; la tav. 15 riproduce la testa e le mani di una Vergine, molto grandi, senza fondo; le tav. 16, 17, 18 è formata da *nimbi* o *aureole* bellissime, alcune delle quali furono da me fatte riprodurre; la tav. 20 e 21 contiene degli orecchini che pure figurano nella mia tavola; la 28 è un diadema, con molto oro e poco smalto; e le altre tavole sono di raffronto con l' arte bizantina, e rappresentano: la tav. 22, gli smalti nelle figure nel Palazzo di Dario a Persepoli; la 23 alcuni smalti nel S. Ambrogio di Milano; la 24 alcuni smalti barbari della Russia orientale; la 25 alcuni smalti gallo-romani; la 26 dell'Asia centrale, ecc. Le sei copie della pubblicazione De Zwenigorodskoï da questo offerte al Governo italiano, si trovano nelle seguenti Biblioteche Nazionali: Vittorio Emanuele di Roma, Nazionale di Firenze, Napoli, Palermo, Torino, e Archeologica del Ministero della P. I. Fra i libri d'altri autori V. ancora Riegl. *Die spätrömische Kunst Industrie nach den Fund in Oesterreich-Ungarn.* Vienna, 1891. *Encyclopèdie Rorel:* Reboulleau, Magner e Romain, *Peinture sur verre, sur porcelaine et sur èmail*. Nuova edizione rifusa dal Bertran, Parigi 1900. — Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*. — Barbier de Montault. *Converture d'Èvangèliaire en èmail champlevè de la Collection Brambilla à Pàvie:* opuscoletto con tavole. — Way in *Archèological Journal*, vol. II, p. 155 e seg. articolo sopra gli smalti del Medioevo. — Sul tecnicismo dello smaltatore pubblicò il Fisher nello *Studio* di Londra (a. 1901) un articolo accompagnato da vignette rappresentante lo smaltatore col pezzo davanti mentre lavora.

(1) *Hist. gen. des art. appl.*, vol. IV, pag. 16.

rovingi, sotto forma di pasta di vetro applicata e di smalto *cloïsonnè*, cioé a tramezzo.

Dal VI secolo gli smalti occuparono un posto notevolissimo nel lusso bizantino, e dagli oggetti d'oreficeria chiesastica si estesero alla decorazione profana; onde nei giorni di cerimonia, gli smalti brillavano sui vassoi e sulle coppe metalliche, sui lampadari argentei, sulle cassette cesellate, e sulle legature preziose. Ed erano adoperati nelle vesti, nelle armi, nelle selle da parata, nei finimenti da cavallo e, in un certo tempo, gli smalti si stimarono il più degno regalo.

Per la via di quest'opere, l'Occidente conobbe Bisanzio, così l'arte dello smalto contribuì ad avviare l'Occidente agli splendori bizantini: ben fu osservato che i miniatori del X e XI secolo, lineando convenzionalmente le vesti col sottile lavorio aureo che ne fa scintillare le superficie, attestano che il pittore intese agli effetti dello smaltatore. Tuttavia sono pochi i saggi notevoli che conserva l'Occidente di quest'arte cotanto pomposa e remota; essi bisogna cercarli al tesoro di S. Marco, o bisogna recarsi in Oriente ed in certe regioni poco esplorate, chiese e conventi della Georgia, per esempio, dove si formò il meglio della famosa collezione Zwenigorodskoï.

L'arte degli smalti nell'alto Medioevo, ebbe le vicende proprie ad ogni ramo artistico dell'attuale periodo; una bella fioritura di smalti bizantini corrisponde alla prima metà dell'XI secolo. Chè le vicende del bizantinismo abbattono il formidabile pregiudizio della sua immobilità convenzionale ed ieratica, la qual cosa ora io ripeto anche perchè dalle pagine del Kondakoff, scrittore eminente di smalti bizantini, scende vivacissima la protesta su cotal pregiudizio e s'inalza la conferma che la libertà volò lieta sui campi del bizantinismo, così che una quantità di soggetti identici, furono svolti in maniera differente e il naturalismo e il misticismo unendosi o separandosi, produssero delle opere originali in quest'arte bizantina sconosciuta, calunniata, oppressa da una critica ingenerosa.

Bisanzio fu un centro di esportazioni d'oggetti smaltati e il posto di Bisanzio venne occupato indi da Limoges; onde l'arte degli smalti vanta uno dei primi posti nelle industrie artistiche francesi; a parte il già detto, alla metà del XII secolo la fabbricazione limosina trovavasi in piena fioritura, e nel XIII secolo Limoges, toccando il punto culminante, tutta l'Europa artistica aveva lo sguardo rivolto sugli smalti limosini (1).

Il monaco Teofilo rivelò il fatto curioso che il Medioevo adoprò nei suoi smalti i cubi smaltati degli edifici pagani (2).

Fissiamo il lato capitale del nostro studio, la suddivisione degli smalti che conduce a parlare di tecniche, classi o generi.

Lo smalto è un vetro formato con silice, ossido di piombo, potassa e soda, talvolta con borace, al quale si toglie la trasparenza mediante l'ossido di stagno e si colorisce per mezzo di determinati ossidi metallici. Ridotto in polvere finissima si applica spappolato nell'acqua, ed esposto a temperatura elevata aderisce al metallo sul quale si trova, da cui non si stacca se la dilatazione fu esattamente calcolata. Il materiale migliore a ricevere lo smalto, è il rame ed il grado di fusibilità e la proporzione del fondente — nome tecnico dello smalto incoloro — debbono modificarsi a norma del metallo che si vuole ornare e del colore che si deve riprodurre — ciò i tecnici sanno perfettamente.

La voce smalto non solo indica la materia vetrificata di un oggetto, ma tutto l'oggetto; e gli oggetti smaltati o smalti si suddividono in due grandi classi o generi: gli incrostati detti dai Francesi *en taille d'épargne* cui si aggruppano gli smalti a tramezzo detti dai Francesi *cloïssonnés* — e gli smalti dipinti. In queste due grandi classi si collocano gli smalti translucidi, detti dai Francesi *émaux de basse taille* i quali applicati su metalli preziosi, l'oro o l'argento, formano i pezzi più ricchi dell'oreficeria. Cotal sottoclasse oggi viene rappresentata da pochi esemplari e lo smalto si applica su una lastra metallica incisa e cesellata.

Gli smalti incrostati hanno dunque ogni parte destinata allo smalto incavata o incisa, e i tratti che questo circondano restano quali sono; onde lo smalto empie soltanto le parti incavate o infossate, da ciò la espressione smalti ad incavo od infossati sostituita sovente, anche in Italia, dalla voce fran-

(1) Lib. II c. XII *Inveniuntur in antiquis aedificiis paganorum, in musivo opere, diversa genera vitri, videlicet album, nigrum, viride croceum, saphireum, rubicundum, purpureum, ex quibus fiunt electra in auro, argento et cupro.*

(2) Il Bertaux, scrivendo d'uno smalto a S. Niccola a Bari nella *Fondation Piot, Monuments et Memoires publiès par l'Acadèmie des Inscriptions et Belle Lettres* (Vol. VI, 1.° fascicolo del 1899), smalto che orna il ciborio della famosa basilica, intese a dimostrare che è un lavoro francese uno dei più antichi eseguiti a Limoges, anzi il più antico in cui siasi adottato il processo delle figure infossate ed incise su fondo smaltato.

cese *champlevés*. Gli smalti a tramezzo, *cloisonnés*, si fabbricano quasi colla stessa tecnica colla differenza che invece di incavare, *champlever*, il pezzo incidendolo, questo è alveolato, e delle piccole liste saldate sulla lastra metallica, specie di tramezzi, *cloisons*, o cellette, compongono il disegno destinato allo smalto. Questi smalti, sono indicati in Italia, colla anche voce francese *cloisonnés*.

Si mettono nell'oreficeria quegli smalti soltanto i quali non sono dipinti; questi ultimi, che compongono la seconda classe di tutto il sistema, formano un' arte speciale nella quale l'orefice non ha la parte considerevole, che occupa nei pezzi di smalto ad incavo e a tramezzo, nè la loro antichità va sì lontana come quella degli smalti che qui più specialmente interessano; difatti appaiono sull'orizzonte de' nostri studî, nella seconda metà del XV secolo e talora sono decorazioni di oreficerie; ma anche in tal caso, si eseguiscono a parte con una tecnica la quale differisce da quelle indicate. Negli smalti dipinti la lastra metallica occupa lo stesso ufficio della tavola o della tela, e scompare completamente sotto lo strato di smalto.

Anni sono si parlò di smalti a lamelle in un volume pubblicato dal Palustre e dal Barbier de Montault; (1) altri (2) dichiarò arbitraria questa nuova designazione e insussistente cotal genere; il B. de M. però riprese l'argomento con una certa vivacità, (3) e sostenne la esistenza dello smalto a lamelle sovrapposte, il quale sarebbe una imitazione del genere *cloisonné*, senza i *cloisons*; — ciò costituisce la novità del sistema il quale sarebbe rappresentato in Italia da un Cristo del Museo Kircher. L'Italia possederebbe i pezzi principali di smalti a lamelle; lo che fece supporre che esso smalto siasi fabbricato a Venezia, prima che altrove non escludendo, quindi, che Limoges l'abbia fatto. Se ne avrebbero de' monumenti appartenenti all' XI, XII o XIII secolo ed a stare al Darcel, l'Italia fu la prima a fabbricare gli smalti translucidi in rilievo (4). Ma questa e altre opinioni non sono sussidiate sempre da fatti ineccepibili.

Il cammino tra i meandri oscuri della storia, è disagevole; e poichè sono ad esporre l'altrui pensiero, sègnalo ancor quello del Bertaux, secondo il quale

(1) Ultimo vol., delle *Melanges d'art et d'archéologie*.
(2) *Gazette des Beaux Arts*, 1887, p. 154-55.
(3) *Revue de l'art chrétien*, 1888, p. 74-75.
(4) *Gazette des Beaux Arts*, 1868, p. 215.

a Montecassino si ignorò il sistema degli smalti figurativi a tramezzo, i quali non furono mai imitati, sembra, in Italia come in Germania; gli artefici dell'Italia meridionale, asserisce il nostro A., non adottarono lo smalto se non in cubi o in bastoncini come i musaicisti (1).

Nel Settecento e al principio del secolo appena spento, gli eruditi ignoravano la tecnica degli smalti ad incavo che credevano musaici; lo che si dice soprattutto per gli eruditi toscani; così il Manni nella sua Dissertazione sopra le croci cavalleresche, quasi tutti ornamenti da bardature, ne descrive parecchi come piccoli musaici, qualificando a questo modo, nell'Inventario degli Uffizi (1825), alcuni di quelli depositati al Museo Nazionale di Firenze verso il 1900.

L'Italia è ricca di smalti appartenenti a epoche lontane; il Museo cristiano del Vaticano ne vanta un certo numero del XII e XIII secolo e le Esposizioni d'arte sacra, ne misero in evidenza alcuni; a Orvieto si vide qualche smalto di Limoges non molto conosciuto; fuori, all'Esposizione di Parigi nel 1868, emergevano due smalti bizantini di rara perfezione, uno rappresentante l'imperatore Costantino Monomaco († 1054) l'altro una danzatrice; chi avesse voluto educarsi agli smalti francesi, visitando il Petit Palais nel 1900, ciò otteneva con ogni facilità. Limoges vi era rappresentato superbamente: ricordo un piatto « il Convito degli Dei », acquistato da Alfonso de Rothschild per 120.000 lire, smalto dipinto di primissimo ordine,

L'oreficeria e gioielleria al lato degli smalti, si orna talora di nielli, cioè ornamenti e figure incise nell'oro, argento o altro metallo, coperte da una materia nera di guisa che ornamenti e figure, spiccano in nero sul fondo metallico. Vuolsi che i Bizantini indicassero colla voce *encausis* il processo decorativo di cui sto parlando, e una frase adoperata da Giovanni Damasceno, riferita dal Reiskii nel Commentario sul libro delle *Cerimonie alla Corte di Bisanzio*, suffragherebbe tale opinione (2).

Il niello sembra una pittura monocroma ed è una incisione; e poichè la composizione che riempie i tratti del bulino è nera (argento e piombo abbruciato collo zolfo) il tutto si chiamò *nigellum*, modernamente niello: ciò esprime che la voce italiana

(1) *Arch. st. dell'arte*, 1896, p. 410.
(2) Reiskii *Comment. ad Costant. Porphyr, de cerimon. aulae Byzant*, Bonnae 1830, vol. II, pag. 205.

niello, proviene da *nigellus* o *nigellum* diminutivo di *niger* nericcio, negretto.

I Bizantini amarono i cammei e come i Romani essi coltivarono tale amore ardentemente; nè si scompagnò da quello delle gemme o dei bei vasi murrini, onde i cammei bizantini possono considerarsi, dal lato della tecnica, il prolungamento della glittica all'epoca di Costantino e dal lato dei soggetti, si uniscono alla iconologia del Medioevo.

Il Gabinetto delle Medaglie a Parigi vanta un certo numero di cammei bizantini; ne troveremo citati nelle pagine seguenti.

Seguo la divisione per generi e comincio dalle coperte di evangeliari.

La coperta più antica, fra le mie, è un monumento bizantino superbo nel tesoro di Monza reputato, con giusto criterio, uno dei doni più certi fra quanti la regina Teodelinda avrebbe offerto alla basilica di S. Giovanni (tav. XIII). La coperta si indica in un Inventario del tesoro che risale al 1277, ma oscuramente, confondendovisi un oggetto cui si dà il nome di tagliacore (1). Essa, in lamine d'oro, contiene la seguente inscrizione: DE DONIS DEI OFFERIT THEODOLENDA REG. GLORIOSISSEMA SCO. JOHANNI BAPT. IN BASELICA QUAM IPSA FUND. IN MODICA PROPE PAL. SUUM (2). Ecco perchè si dice evangeliario di Teodelinda. Ciò che è, cotal monumento, mostra la mia riproduzione; ove si vede la croce greca incurvata alle estremità tempestata di gemme, e i campi abbelliti da cammei antichi, due dei quali, attesta anche il Frisi (3), sostituiti con dei moderni nel 1773; essi sono fiancheggiati da un gamma disotto collocato a rovescio; e la composizione è bella e sontuosa. I listelli aurei colle iscrizioni, furono collocati in epoca tarda e non fanno parte integrale della composizione, la quale si completa senza i listelli.

Segue in ordine d'età, la coperta d'argento dorato e avorio, ossia il libro di preghiere di Carlo il Calvo, († 877) la quale sorprende colla sua ricchezza (tav. XIV). Trattasi d'un esempio famoso e fastoso di scultura del IX secolo in Francia: due scene, una delle quali popolatissima, espone il salmo LXI di David, caratterizzato da un gran movimento di figure; l'altra, meno ricca, narra due altre scene attinenti a David ed una fascia di foglie frappeggiate, circonda le due scene a ciascun lato delle quali si allarga, copiosa, una fascia d'argento dorato decorata di gemme. Il lato che contiene il bassorilievo principale, scintilla in una quantità inaudita di pietre incastonate, e l'altro lato ha delle croci composte di gemme che emergono su un fondo, ove la filigrana disegna dei girâli in parte abbinati (1).

Una coperta di sommo pregio appartenente all'XI piuttosto che al X secolo, è posseduta dalla Biblioteca Comunale di Siena ([2] tav. XV); ricca di smalti e ornamenti roteanti, è un capolavoro d'oreficeria bizantina e richiama il pregio di un celebre smalto del Redentore nel Museo Kircheriano a Roma, iniziando allo studio di una coperta un po' slegata, ma famosa, la quale, sotto il nome di « Pace di Chiavenna », venne molto studiata a' nostri giorni.

La cosiddetta « pace di Chiavenna » (tav. XVI) altro non è che la valva principale di un evangeliario appartenente alla chiesa arcipretale di S. Lorenzo a Chiavenna; e va nota sotto il nome di Pace, non di coperta d'evangeliario, perchè in certe solennità cotal cimelio era offerto al bacio dei fedeli, come una pace o un reliquiario.

Ornata di smalti e sbalzi, splendidi i primi, superbi i secondi, gli sbalzi rappresentano gli Evangelisti agitati dalla vita meravigliosamente espressa dall'artista che ne lavorò la lamina d'oro. Delle finissime filigrane pigliano parte al giuoco di effetti onde si compone il ricchissimo cimelio; la cui epoca volge ad incertezza, secondo la comune opinione la quale, in parte, si ribella a chi, basandosi specialmente sul valore degli sbalzi, attribuisce la coperta al XII secolo. Una iscrizione potrebbe aprir la via alla verità, ma viceversa essa ombreggia, piucchè non illumini, il punto controverso. Il Sant'Ambrogio confronta la coperta di Chiavenna con un evangelario appartenente alla chiesa di S. Maria Maggiore a Capua (3), cioè colla coperta che ornò il messale dell'arcivescovo Alfano

(1) Intorno al significato di questa voce e all'oggetto che essa indica, le opinioni sono discordi. Il Du Cange non registra tal voce; chi crede significhi una *tessera lignea*, chi un palliotto, chi un oggetto d'oreficeria indeterminato per ora.

(2) Dei doni che Dio le ha concesso, la gloriosissima regina Teodelinda offre (quest'oggetto) a San Giovanni Battista nella basilica che essa fondò in Monza, vicino al suo palazzo.

(3) Op. cit., vol. III, p. 58.

(1) Oltrechè nel Labarte, le due lastre del libro di Carlo il Calvo sono descritte e incise nelle *Mélanges d'archéologie et d'historie* dei P. P. Martin e Cahier, vol. I, pag. 28-48 e 255, tav. X e XI. Il C. vide un fatto allusivo alla morte di Giuliano l'Apostata, nella scena in cui l'anima di David, secondo il salmo LXI, tolta alle bestie feroci e agli uomini cattivi, celebra Dio che si mostra circonfuso di gloria.

(2) Una buona riproduzione in colori e oro di questa coperta di evangeliario v. in Labarte, *Histoire des Arts Industriels*, vol. III, tav. LXI.

(3) V. *Lega Lombarda* del 5, 7, 8, 13 e 20 agosto 1899. Sulla pace di Chiavenna, anche Monti. *Storia ed Arte nella prov. e antica diocesi*

(1163-1183). Questa coperta ricca d'imagini, — Cristo, gli Evangelisti, alcuni santi, alcuni angeli nel lato principale; la Crocifissione nel secondario con altre imagini, opera del XII secolo, epoca confermata dalla presenza, nella prima valva, del santo vescovo Tomaso Becket, più conosciuto col nome di S. Tommaso da Cantorbery (+ 1170); — questa coperta dico, sarebbe escita da una delle officine renane le quali goderono tanta fama sul campo dell'oreficeria nell'alto Medio evo; essa avrebbe identica origine e contemporaneità colla « Pace di Chiavenna » la quale porta una breve iscrizione. Non mi riferisco alle parole che indicano le quattro imagini del tetramorfo evangelistico, se non per indicare lo sbaglio dell'artista nell' imprimere la voce abbreviata di Evangelista a S. Matteo, ove si vedono le lettere VEG. al luogo di EVG. come dev' essere e si vede ripetuto allato delle altre immagini; mi riferisco alla inscrizione che gira intorno al rosone, e sta fra le due immagini di S. Matteo, la quale suona così secondo il prof. Novàti: + VIVANT IN XPM REGNVM TENEAVIT SEMPER (il Novàti mi scrisse: « vi è, se non erro, una specie di sigla S R [l'R attaccata alla parte inferiore della S nel testo]) IPSVM QVI FECERANT TANTVM FACIVNT VT CONDERETUR ACTVM (1). Ma il prof. Novàti dichiarò la iscrizione acefala, giacchè manca il sostantivo, il soggetto. Difatti, chi sono coloro i quali debbono tenere il regno sempre, vivere in Cristo, ecc.? Evidentemente, avverte il mio Autore, l'altra valva recava in origine una proposizione che integrava quella ora rimasta, il cui senso è insomma dubbiosissimo nella seconda parte, non nella prima dove si hanno delle « acclamazioni », direi quasi a principî sul tipo di quelle che si facevano agli imperatori romani nell'antichità, e si rinnovarono sotto i sovrani carolingi —. Forse però le parole *ipsum, quî fecerant tantum faciunt ut conderetur actum*, potrebbero voler dire che coloro i quali avevano operato molto fanno ora dell'altro per compiere l'impresa: vale a dire, hanno dato nuovi sussidi ad eseguire l'impresa d'arte. Sono ipotesi e come tali si offrono (1).

Non è facile spiegare come un cimelio si trovi a Chiavenna se non si presta fede, e sembra non esser giusto che gliene sia prestata, alla tradizione che l'evangeliario sarebbe un dono alla chiesa di Chiavenna, fatto da un vescovo tedesco che visitò questa città. Nel mio disegno è omessa una parte del campo inferiore, essendo la ripetizione dei motivi superiori, eccettuati i grandi quadri con figure; perciò gli Evangelisti rappresentati qui da San Matteo e San Giovanni sono rappresentati, nella parte omessa, da San Luca e da San Marco, e nel piccolo ovale di mezzo appresso ai quadri degli Evangelisti, nel luogo del Redentore, si vede, sotto, la Visitazione. Bello ed utile, sarebbe stato il riprodurre in colori quest' evangeliario; il lettore avrebbe ricevuto un'impressione più vicina al vero; a cotal mancanza rimedio indicando che la sua superficie (circa 0.30 $\times$ 0.45) consta di una lamina d'oro su cui emergono gli Evangelisti, che le sottili filigrane sono d'oro, che le pietre dure brillano sui fondi aurei come stelle, che gli smalti si impongono coll'armonia vitrea dei loro colori, e l'occhio infine rimane attratto da uno splendore policromatico che pare un sogno. La composizione ripeto è un po' slegata; il proposito di trovar il motivo ad una croce coll'unione dei pezzi principali, è evidente e i quattro smalti all'estremità, sono punti fermi a fissare le braccia intersecantisi nella croce del mezzo. In breve: questo è un gioiello di inestimabile valore, in cui il lavorio della filigrana si avviva di smaglianti pietre alternate al latteo delle perle.

---

di Como p. 177 e seg.). *Como e l'Esposizione voltaica* n. 19 e 23 sett. 1899, C. von Fabricy nel *Repertorium für Kunstwissenschaft* vol. XXIII fas. 1 (1900) e Taramelli in *Arte ital. dec.* 1898 pagina 78. Il Sant'Ambrogio volle provare che la coperta d'evangeliario detta la « Pace di Chiavenna » servì coll'altra valva, a custodire una Bolla del papa Alessandro III del 21 marzo 1178, mercè la quale veniva assicurata la protezione della Santa Sede alla detta chiesa con tutti i suoi beni, chiesa che nello scorcio del XII secolo era salita ad altissimo lustro; la qual cosa escluderebbe l'erronea tradizione che quel lavoro tanto prezioso, sia stato un dono misteriosamente lasciato a Chiavenna da un vescovo che transitava per quella borgata; l'escluderebbe perchè la chiesa stessa avrebbe comandato la coperta a qualche officina tedesca forse coll'intermediario di questo o quel prelato. Il nostro A. troverebbe confermato il suo giudizio dalla iscrizione che legge così: + VIVANT IN XPM REGNVM TENEANT Q. P. IPSVM ME FECERANT TANTVM FACIVNT VT ACTVM CONDERE e traduce « Vivano in Cristo ed ottengano il regno dei cieli, coloro che per sè stesso (e cioè in onor suo) me facevano e tanto (lavoro) fanno per custodirvi l'atto (cioè la Bolla papale). Non è superfluo notare la retta classificazione degli attributi o delle imagini umane degli Evangelisti. Deve dunque occupare il posto principale S. Matteo, il secondo S. Giovanni, il terzo S. Marco, l'ultimo S. Luca. Questa classificazione venne determinata non per riguardo agli Evangelisti chè, se così fosse, S. Giovanni sarebbe il primo, ma per riguardo al loro attributo. Il più nobile attributo è l'angelo, dopo viene l'aquila, poi il leone, indi il bove. Su una linea orizzontale, il posto è dunque quasi sempre questo: angelo — leone — bove e su due linee gli attributi sono così disposti:

angelo — aquila
leone — bove

(1) *Condere*, trattandosi di libri sacri, aveva già nell'antichità il significato di *collocare*, nascondere in un santuario, in un ricetto sicuro. Il Sant'Ambrogio, nello studio citato, suppone che l'atto accennato nell'epigrafe sia una Bolla del 1178 concernente il riconoscimento papale, colla protezione relativa, della chiesa arcipetrale di Chiavenna; la qual cosa escluderebbe la tradizione secondo la quale l'evangelario, sarebbe un dono d'un vescovo tedesco che per caso passò da Chiavenna (V. *Lega Lombarda* dell'8 agosto 1899).

L'Esposizione d'arte sacra tenutasi a Como oltre alla cosiddetta « pace di Chiavenna », gemma dell' Esposizione, mise in vista, fra le opere metalliche più vetuste, la cosiddetta « pace di Gravedona », figura del Redentore, argentea, ad alto rilievo, assegnata alla seconda metà del XIII secolo, e sulla cui esistenza io richiamo l'attenzione di chi legge.

Più slegato dell'evangeliario di Chiavenna (1) è quello di Ariberto nel tesoro del Duomo di Milano (2), opera peggio che dozzinale nella sua minuta fioritura di giràli, che circondano un rozzo crocifisso nel mezzo e alcune lastre di figure smaltate, delle medaglie e delle gemme alternate nella sottile fascia estrema, da piccoli rettangoli smaltati ancor essi. Viceversa, una coperta del secolo XII, opera notevolissima ornata da smalti a tramezzo, primeggiata da Cristo benedicente, esiste nel Museo di Kensington e ne ho lo sguardo pieno dal delicatissimo contrasto dei colori, dalla vivacità degli smeraldi e delle turchese, oggetto prezioso con lastre ornamentali a sbalzo componenti una figura quasi quadrata, intorno a Cristo benedicente, composta di rettangoli e quadrati su cui delle grosse gemme splendono come saette su cielo tempestoso.

Nei paesi del Reno quanti ori e smalti superbi del secolo XII!

La coperta Kensingtoniana, metto allato d'una nel tesoro di S. Marco, appartenuta ad un codice liturgico col busto di S. Michele, da non confondere con un reliquiario, ora trasformato in coperta, colla figura intiera di S. Michele.

Quest'imagine, superiore artisticamente al resto della coperta, è avvivata da smalti; la coperta ornata di medaglioni con effigie sacre e giràli intermedii entro ad una inteleiatura semplicissima, può assegnarsi al secolo XII; però la imagine di S. Michele venne adattata alla coperta come ne darebbe ragione anche il fatto che non corrisponde perfettamente alla superficie che dovrebbe coprire; ad ogni modo il lavoro eccellente, appartiene all'epoca della rifioritura bizantina.

Le opere appartenenti alla seconda rifioritura dell'arte bizantina in Italia, potrebbero riunirsi ad altri esempi coevi od assegnati ad epoca più tarda, all'epoca che ci conduce all'estremo del nostro studio. A questo proposito indico una coperta colla crocifissione, cimelio con smalti appartenente al Museo Civico di Torino, non anteriore alla metà del secolo XIII e perchè bellissimo, lo indico qui con sommo interesse.

Peccato che la sagrestia « dei begli arredi » nel Duomo di Pistoia non possegga più il testavangelo dugentesco di M.° Pace! Questo maestro senese è noto al lettore, e il testavangelo, opera del 1265, ritenuto un cartagloria dallo Zdekauer e da altri, oggi dal Beani (1) e dal Bacci (2) vuolsi ragionevolmente considerare una coperta di un codice contenente scritture sacre, o la coperta di un evangeliario. Se esistesse cotal monumento d'oreficeria, la sua epoca specialmente lo farebbe prezioso; essendo stato distrutto, per ordine del vescovo Scipione Ricci, con altri arredi sacri appartenenti alla cappella di S. Jacopo, nel 1785 (notizia inedita sino ad oggi [1904]) non sarebbe difficile ricomporlo idealmente, sapendosi che esso testavangelo, conteneva due lastre d'argento dorato con una Maestà, un Eterno Padre, ed una crocifissione, con la Madonna e S. Giovanni, tuttociò incorniciato da linee architettoniche splendenti di turchesi alternate a perle. Duecentoquarantotto turchesi. Figurarsi che ricchezza! Eppoi le perle, le fermature metalliche e le dorature eseguite da Coppo di Marcoaldo nell'interno delle tavole, su cui aderivano gli sbalzi argentei. Limitiamoci dunque al ricordo e doliamoci della distruzione avvenuta.

La croce e il crocifisso è, per eccellenza, il segno di Cristo ed il segno del cristiano (3). Di questo segno che S. Giovanni, nelle visioni dell'Apocalisse, scorse sulla fronte degli eletti, e la Chiesa si serve dall'origine, come i primi Cristiani lo usano nei casi della vita, debbo ora parlare.

L'introduzione del crocifisso risale, sembra, al secolo VI almeno; e, nel tempo, le croci cambiarono le linee decorative e si ebbero delle croci a braccia duplici, cioè a quattro braccia, forma detta patriarchina, da noi poco frequente, e dai Bizantini creata e sviluppata. Lo studio dei crocifissi die' luogo a quest'osservazione curiosa: che avanti la seconda metà del se-

(1) Si valutò, questa coperta d'evangeliario, un prezzo altissimo, varie diecine di migliaia di lire, tantoché all'Esposizione di Como, di notte, si metteva in una cassaforte e si reputò grande fortuna che nel dì in cui si incendiò l'Esposizione, questo cimelio siasi potuto salvare.

(1) Giulini, *Evangelistario donato da Ariberto arcives. alla chiesa magg. di Milano* in *Mem. spett. alla storia*, Parte III, Milano, 1762, pag. 407-10.

(1) Op. cit. p 177 in nota.

(2) Op. cit. p. 7 in cf. alle pag. 12-13.

(3) Grimourd de Saint-Laurent; *Iconographie de la Croix et du Crucifix* in *Annales Archéologiques*, vol. 26, pag. 5 e seg. — Cocchi, *La Croce nell'iconografia cristiana*, Firenze, 1898. Si annuncia (1901) un lavoro del de Gruneisen sulla crocifissione nell'arte.

colo XIII, i piedi di Cristo ricevettero due chiodi poi si sovrapposero e si inchiodarono con uno solo.

In Italia, in Francia, in Germania si trovarono entro a sepolcreti delle croci greche, lamine d'oro intagliate a giorno, guernite di buchi (evidentemente si cucivano agli abiti) alcune lisce, altre accompagnate ad una serie di puntini lungo il contorno

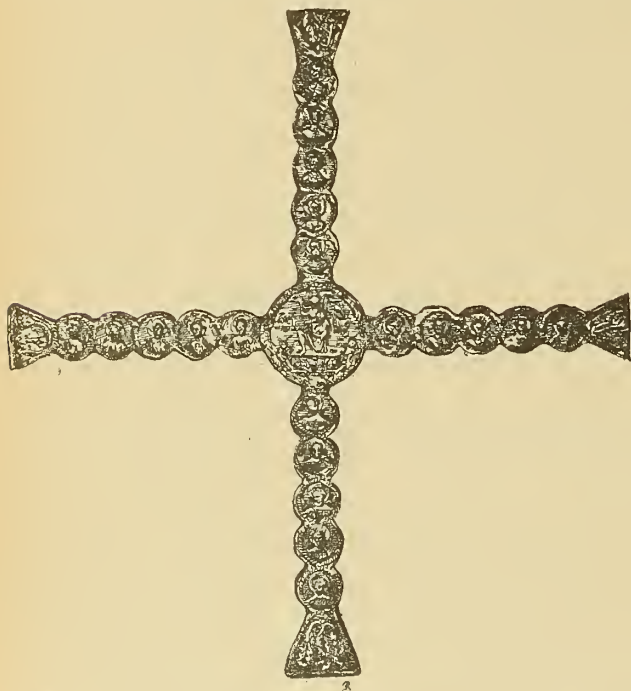



Fig. 179. — *Ravenna.* Croce argentea di S. Agnello nel Duomo (parte anteriore).

dei quattro bracci, altre ancora abbellite da intrecci, con la testa di un serpente o imagini umane ed inscrizioni.

Uno studioso francese, il de Baye, anni sono s'interessò a questi oggetti d'oreficeria assegnati al secolo VII o VIII, i quali formano una « specie archeologica » molto curiosa (1). Gli scavi di Nocera Umbra e di Castel Trosino, a' quali avrò occasione di riaccennare, ne misero in luce un certo numero; io ne offro l' esempio disegnato con altre cose di Nocera Umbra.

Nelle Cronache dei vescovi di Napoli (2) rimane ancora il ricordo d' una croce d' oro, preziosissimo lavoro detto *spanoclastum* e *antipenton*, con fini smalti, dono del vescovo Giovanni (secolo IX) e si notano alcuni arredi, con anelli donati da Anastasio vescovo (secolo IX) il cui ricordo acquista tanto maggiore serietà, inquantochè si conserva nel Duomo di Napoli, con gemme variopinte e smalti la superba croce aurea, esprimenti imagini sacre fatta fare e donata dal vescovo San Leonzio (secolo VII). Cotal monumento venerando con un gioiello pubblicato dal Capasso, attesta la esistenza di una remota scuola d' oreficeria napoletana la quale, oggi ridotta scarsissima di frutti, appare ugualmente ricca e sapiente.

Da epoca lontana, si usò unire ai crocifissi la imagine della Madonna, di S. Giovanni e le imagini dei quattro Evangelisti, specie nelle croci storiate da due parti; gli Evangelisti furono simboleggiati colle note figure o, eccezionalmente — come in un affresco del secolo IX a S. Lorenzo fuori le Mura a Roma — con quattro libri alle estremità dei bracci.

Si usarono da tempo lontano anche le croci letterarie o parlanti. cioè corredate da parole o espressioni allusive al trionfo, di cui la croce vale simbolo e strumento.

Il Baronio, all'anno 752 dei suoi *Annali*, parla di una croce metallica che il papa Stefano II, (752; [morì dopo tre giorni della sua elezione]) donò alla basilica di S. Paolo; questa croce era accompagnata dall'iscrizione:

CRVX ROMANORVM VICARIA. ROMANORVM ARMA. ROMANORVM FORTITVDO.

In una parte; nell'altra dalle parole:

IMPERAT IN SAECVLA. REGNAT IN AETERNVM. CHRISTVS DEI FILIVS VINCIT. IVBAR REGNI ROMANORVM. STEPHANVS IVNIOR FECIT.

Nè faccio la distinzione fra le croci stazionali e pettorali che tutti fanno da loro medesimi, per discorrere tosto di una delle croci più vetuste d'Italia, lamina d'argento assegnata all'epoca dell'arcivescovado di S. Agnello (metà circa del secolo VI) di cui porta il nome: « croce di S. Agnello ». Stazionale, (fig. 179) composta da una serie di medaglioni scolpiti con imagini nimbate, davanti e di dietro, essa va riunita ad un medaglione centrale scolpito da un lato e dall'altro. — Da un lato Cristo risorge, dall'altro la Vergine fra due alberetti, ha l'aspetto d'orante cimiteriale (fig. 180). Vari restauri, di due dei quali sono conosciute le date, (1559, 1752) deturpano la croce di S. Agnello; al restauro del secolo XVI, va attribuito il medaglione di Cristo fiancheggiato da due stemmi accartocciati, (da questo

(1) De Baye, *Croix lombardes trouvèes en Italie* (Estratto dell'*Industrie Longobarde*, Parigi).

(2) *Mon. Neap. Duc. Chron. Epis. S. Neap. Eccl.*, vol. I, p. 188, 204, 216, e vol. II, pag. 255 tav. XIX e XIX bis.

lato la croce si rinnovò per tre quarti e solo i medaglioni del braccio inferiore non furono toccati). e dall'altro lato sono autentici, il medaglione centrale, i medaglioni del braccio inferiore e i primi due del braccio superiore. Nè si stenta a capirlo; i falsi medaglioni, o almeno alteràti, sono diversi dagli antichi; persino l'attacco del vecchio col nuovo è negligente; inoltre la corona che gira torno torno ai medaglioni, ininterrottamente, ivi si interrompe e si scorge la linea dell'innesto. Ma tutto volge a negligenza il lavoro di sopraedificazione; anche a confrontare l'ornato nell'estremità dei bracci, si riceve la impressione che si prova guardando i medaglioni, cioè che il monumento venne insultato dai restauratori,

Fig. 180. — *Ravenna*. Centro della croce argentea di S. Agnello nel Duomo (Fotografia Ricci, Ravenna).

Ha contemporaneità colla croce di S. Agnello quella dell'imperatore Giustino (565-78) del secolo VI, uno degli oggetti più notevoli della Basilica Vaticana. (Tav. XVII). Le quattro braccia quasi eguali insensibilmente incurvate, sono coperte da pietre preziose; su una delle facce, topazi, granati, smeraldi, agate, e sull'altra quattro medaglioni, anzi cinque, contando quel di mezzo coll'agnello che li primeggia tutti, fioriti di ornamenti a giràli ed a bocci. Questa croce, rarità del tesoro di S. Pietro, si compone di due foglie argentee, inchiodate sur un'anima di legno, e termina in punta a conficcarla entro un'asta, od a esser esposta se non portata in processione.

La faccia anteriore, quel la dalla quale si espone, è la faccia ornata con pietre e perle che girano intorno al perimetro della croce; e come se tanto lusso non fosse bastato, esso si accresce da quattro pietre pendenti e da un giro di grosse perle che formano un medaglione centrale, custodia d'un pezzo della vera croce. Questo medaglione è moderno e il suo disegno non corrisponde all'antico, riprodotto con sufficiente esattezza nell'opera « *De Cruce Vaticana ex dono Justini Augusti, in Parasceve, majoris hebdomadae publicae venerationi exhiberi solita, commentarius* » stampata in Roma nel 1779. Un distico latino, preceduto da una croce, come si principiava allora ad usare in epigrafia, si legge sulla faccia anteriore del monumento.

Esso suona così:

† LIGNO QUO CHRISTUS HUMANUM SUBBIDIT HOSTEM | DAT ROMAE JUSTINUS OPEM ET SOCIA DECOREM (1).

Dunque il legno della vera croce fu mandato a Roma da Giustino cui doveva servire da palladio, e la moglie dell' imperatore ne fece la custodia preziosa che conserviamo; perciò la croce detta dell'imperatore Giustino, deve la sua esistenza non a Giustino soltanto.

La faccia posteriore o rovescia, meno preziosa ma più ragguardevole dal lato dell'arte, rappresenta un documento autentico della seconda metà del VI secolo. I cinque medaglioni sono lavorati a sbalzo emergendo sull' ornato, e nel centro, che corrisponde direttamente al luogo della vera croce, l'Agnello nimbato, rappresentazione di Dio, si vede colla croce, labaro del Cristianesimo; alle quattro estremità l'imperatore Giustino e la imperatrice Sofia incoronati. implorano colle braccia al cielo, come le Oranti cimiteriali, la misericordia di colui che morì sulla croce per la salute di tutti. Quest'attitudine su un monumento del secolo VI, non può sorprendere noi che la vedemmo sulla croce di S. Agnello, contemporanea alla croce di Giustino: una striscia a zig-zag, dopo circondato il medaglione centrale, si stende sui bracci della croce: a questo ornamento si attribuisce un significato simbolico basandosi su due versi nell'abside di S. Clemente a Roma:

ECCLESIAM CHRISTI VITI SIMITADIMVS ISTI QUAM LEX ARENTEM SET CRUX FACIT ESSE VIRINTEM.

Ogni anno il lunedì di Pasqua, la croce di Giustino vien presentata solennemente ai fedeli.

Disegno due altre croci molto vetuste ed ingemmate vanto del tesoro di Monza; la prima (fig. 181) detta di Berengario pendè sotto una corona votiva come la seconda, meno ricca ma più originale, con i pendenti alle braccia e in fondo. Le due croci monzesi corrispondono a quella di Giustino e al secolo VI — secolo evidentemente di sfarzo.

La croce con pendenti cent. 22 × 15) più delicata dell'altra, appartenne al tesoro di Monza fino al 1796, vale a dire fino a quando la Repubblica francese non impose tale un balzello, che la Basilica di S. Giovanni dovette disfare la corona per pagarlo. Essa venne collocata nel Gabinetto delle Medaglie alla Biblioteca nazionale di Parigi dove, nel 1801, fu rubata indi fusa; e la sua autenticità verrebbe attestata dall' inscrizione, a lettere smaltate, la quale diceva:

† AGILVLFVS GRATIA DEI IN GLORIOSVS REX TOTIVS ITALIA OFFERET SANCTO JOANNIS BAPTISTAE ECCLESIA MODICIA.

Parlo ora della croce detta di Galla Placidia o di S. Giulia nel Museo Cristiano di Brescia, benchè la sua parte preziosa, un vetro figurativo, ci sospinga indietro ove fu indicato e messo in vista convenientemente (1).

Questa croce (fig. 182) fu dichiarata dall' Odorici la più antica e la maggiore « tra le note » in Italia e di tutte le stazionali della

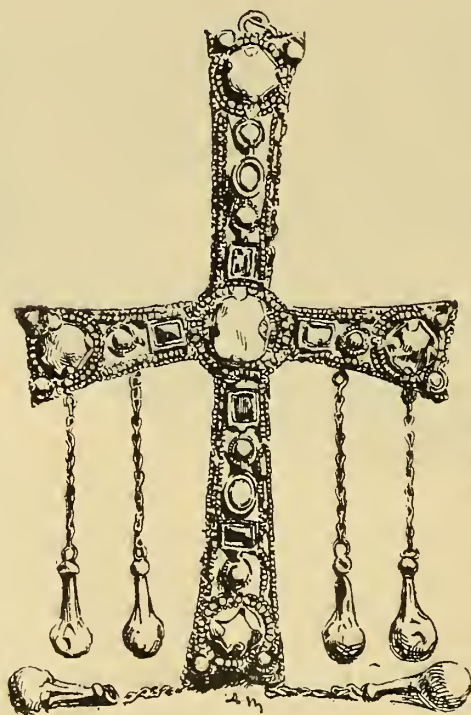
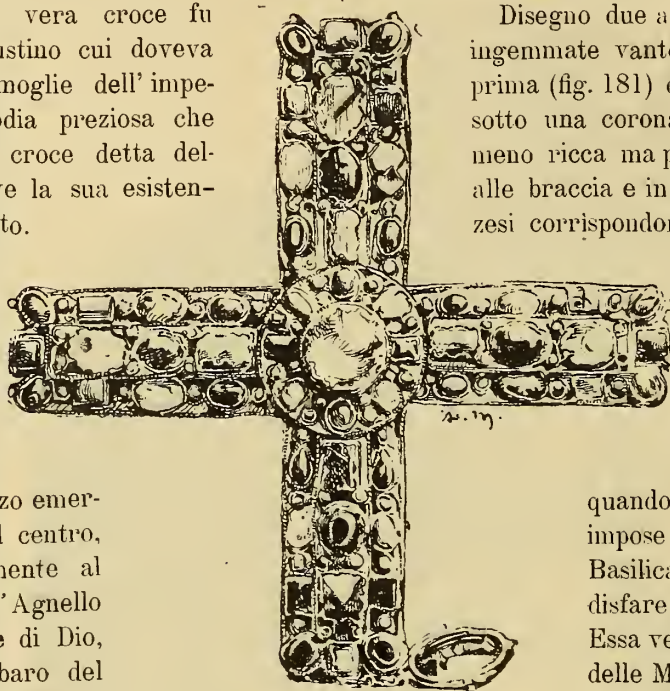



Fig. 181 — *Monza*. Croce di Berengario e croce di Agilulfo, nel tesoro del Duomo.

(1) Per la croce di Giustino, M. De Linas dopo aver confrontato la forma delle lettere di questo monumento col lettere delle monete imperiali la cui data è certa, conclude: « *L'alphabet de notre inscription, appartient à la époque où les caractères grecs firent irruption dans la paleographie des légendes numismatiques:* V-VI *siècle*, *Revue de l'Art chrét.* vol. XXI p. 30....

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, pag. 65.

cristianità (1) ma il giudizio pecca d' esagerazione, anche perchè la croce subì vari restauri e manca di omogeneità; essa ha le quattro braccia uguali e presenta, nel centro di una fronte, l'imagine seduta del Redentore, dall'altra offre al luogo di una imagine, che venne smarrita non prima del secolo XVII, un crocifisso. Rivestita di lamina d'argento dorato e fregiata lungo le braccia ed in ambo i lati con gemme, essa vanta quarzi, onici, granate, paste antiche, amatiste, agate, corniole, moltissime figurate, altre lisce, in tutto duecentododici pietre, talune emergenti in figure, nelle seguenti rappresentazioni: – Ganimede rapito da Giove, Paride ed Elena, un imperatore laureato, Perseo, Pegaso colle ninfe: (la gemma del Pegaso servì probabilmente da borchia per unire i lembi d'una clamide).

Sembra incontestabile che la croce abbia appartenuto a qualche chiesa di Ravenna; comunque, per tempissimo passò a Brescia, sembra, qual dono di Desiderio, re langobardo, al monastero di S. Giulia (+ 774). Si suppose che il bellissimo cimelio sia stato rubato da Desiderio, a tempo di qualche incursione di cotal re nell'Esarcato: un' altra opinione più verosimile si è che Desiderio abbia ricevuto la croce da Michele arcivescovo di Ravenna, deposto dal pontefice Stefano IV (768-72); il vescovo reietto chiese l'appoggio di Desiderio per tornare sulla cattedra ravennate, e essendone di novo « denudato », l'Episcopio di Ravenna, della sacra e insigne suppellettile, fe' dono al re langobardo, il quale avrebbe indi offerto la celebre croce al monastero bresciano di S. Giulia. Col tempo la croce subì i ripetuti restauri che si disse, e i motivi circolari d'un braccio e l'altro appartennero alla croce primitiva.

Fig. 182. — *Brescia.* Croce gemmata detta di Galla Placidia o di Santa Giulia, nel Museo Civico Cristiano (Fotografia Alinari, Firenze).

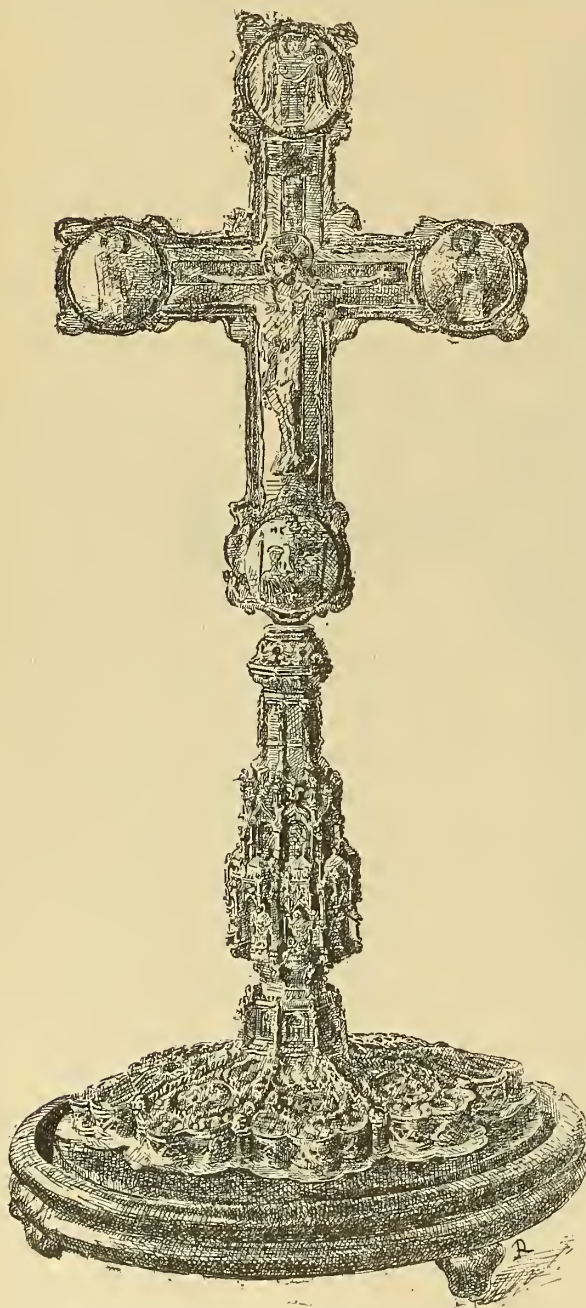
Possiede una vetustissima croce il già monastero di S. Maria Teodote a Pavia, croce argentea lavorata a sbalzo, a tutto rilievo, del secolo VIII, ora vanto della chiesa di S. Michele Maggiore. Nel 1898 all' Esposizione d'Arte Sacra a Torino, la croce di Pavia aveva un degno riscontro in una posseduta dal Duomo di Casal Monferrato in lamina d'argento. Altre croci appartenenti ad una epoca lontana, si veggono nel Museo di Brescia, p. es. una croce aurea a braccia eguali incise ad intrecci come nella fibula gotica di Cividale da me disegnata; — ed una croce detta di Gisulfo appartiene alla suppellettile archeologica del Museo di Cividale, opera rozza con teste alternate a gemme triangolari e quadrate. Tuttociò ha valore storico e rappresenta la cultura estetica in Italia, all'epoca in cui i Barbari scorazzavano nella Penisola, digiuni di arte ma vogliosi di pompa.

Scendo adunque frettolosamente all'XI, XII e XIII secolo, col desiderio di fermare lo sguardo su opere migliori e il campo vedo fiorito.

Una sosta su una croce smaltata della collezione Zwenigorodskoï, appartenente alla chiesa di Martvili, monumento d'arte bizantina del secolo X, dal Kondakoff dichiarato unico nel suo genere, — una sosta su questo raro monumento s'impone; chi ne voglia notizie minute, prenda l'opera citata del Kondakoff.

All'Eucaristica d'Orvieto vedevansi tre croci bizantine tutte importanti: una croce d'oro con smalti del Duomo di Cosenza, una croce reliquiario di Velletri e una croce pettorale d'oro appartenente ad un

(1) *Museo Bresciano* 1845. p. 54, v. anche Sala *Mònum. Quiriniani illus.* cit. dall'Odorici. Lo stesso Museo d'antichità conserva una croce d'oro a braccia eguali del VI o VII secolo con ornati lineari a intreccio e nella parte anteriore un piccolo medaglione: opera rozza, richiama alla mente il sistema ornamentale di certe fibule barbariche e l'ornamento a nastri intrecciati di capitelli e fascie di stile lombardo.

Basilio imperatore vescovo o abate, da assegnare al secolo XI. La croce di Cosenza (fig. 183) croce-reliquario con smalti (sec. XI) e piede d'argento dorato

Fig, 183. — *Cosenza*. Croce-reliquario d'oro con smalti e piede d'argento dorato, nel Duomo. (Fotografia Moscioni, Roma).

di epoca meno antica (sec. XVI), è una delle più belle opere che esistano in Italia in fatto di smalti bizantini; la parte che più interessa è la croce non il piede, — la croce coi suoi smalti a tramezzo, i quali precisano il crocifisso e quattro medaglioni. Il crocifisso è disegnato bene nei suoi muscoli e nella sua ossatura per mezzo di fili d'oro i quali, dando la ragione costruttiva della imagine, la frazionano leggiadramente, e tal frazionatura conferisce all'assieme un gentile effetto decorativo. I medaglioni sono incurvati e i colori dello smalto precisano, in cima, la imagine di un arcangelo colle ali spiegate ed il globo in mano; — in fondo, l'altare con un calice, una colomba, una lancia, un'asta colla spugna e ,ai lati, la imagine della Vergine e di S. Giovanni. Una linea di perlette d'oro circonda il perimetro della croce, la quale, nel lato anteriore va ornata dagli Evangelisti seduti, e da una crocetta d'oro che serve da reliquiario destinato ad un pezzo della vera croce. Trattasi di un capolavoro eseguito da artista greco a Costantinopoli. Alla bellezza e nobiltà della croce, contrasta il piede gotico colle sue nicchiette, i suoi baldacchini, le sue statuine trito, non corrispondente stilisticamente alla croce di Cosenza.

La croce di Cosenza interessa la storia dell' arte non soltanto per il suo proprio valore, ma perchè viene ad aumentare un gruppo di oggetti pregevoli, rimasti finora sconosciuti agli illustratori di cose bizantine. Fra questi oggetti àvvene un certo numero, cui si può fare onore. — Il Bertaux rilevò dalla Cronaca Cassinese, che Desiderio di Montecassino invitò l'imperatore Romanos, a concedere agli orefici imperiali la esecuzione d'un palliotto d'altare, destinato alla chiesa del suo monastero; esso doveva essere ornato da smalti preziosi con scene della vita di Cristo e dei miracoli di S. Benedetto, ed osservò che Roberto Guiscardo offrì al monastero, fra tanti doni, un ciborio coperto di gemme, perle e smalti certamente bizantini. Tutto ciò non esiste più; ma nell' Italia meridionale oltre la croce di Cosenza, si conservano altri smalti bizantini a Napoli, Capua, Gaeta ed a Scala presso Ravello, con inscrizioni greche o latine. venuti dall' Oriente o fabbricati in Italia da artisti greci (1).

La croce di Velletri illustrata anticamente dal card. Stefano Borgia in una memoria, *De Cruce Veliterna Commentarius* (1780), consta di tre pezzi: il piede con figure d' angeli, le teste di leone scolpite rozzamente, una colonnetta fiorita di capitello, la croce filigranata da un lato (fig. 184) col crocifisso nell'altro, e su ambo le faccie cosparsa di perle

(1) *L' Esposizione d' Orvieto* ecc. in *Arch. st. dell'Arte*, 1896, p. 403 e seg.

e ornata di medaglioni rappresentanti i quattro Evangelisti, soleggiati da un vivo scintillio di gemme. Vuolsi che Alessandro IV (1254-61) ne facesse omaggio al Duomo di Velletri; a quest' epoca si assegna la croce ma sembra più antica almeno i due pezzi disotto, la colonnetta e la base sono anteriori, e ci vuol poco a capire che si tratta di un adattamento avvenuto forse all'epoca di Alessandro IV.

Il lato anteriore del cimelio veliternese, reca una croce pettorale d'oro e smalti, attribuita dal Borgia all'VIII o IX secolo, però il nostro autore invecchiò troppo questa parte della croce che non va più la dell'XI secolo.

Risale a un'epoca più vetusta (sec. XII) un crocefisso limosino, dal lungo perizoma smaltato, proprietà Trotti, gioiello della citata Esposizione di Como.

Dichiarai che il campo del nostro studio è fiorito; difatti in molti luoghi d'Italia, si trovano dei monumenti interessanti.

Possiede una croce bizantina da altare, un diaspro montato in argento, anzi un crocefisso con braccia doppie ed inscrizioni greche, l' Arciconfraternita di S. Rocco a Venezia. E un di quei crocifissi in forma patriarchina onde notai la esistenza, ma lungi da essere tutto autentico, un po' rimaneggiato, pianta su una base del XVI secolo, nè la imagine di Cristo è bizantina. Possiede una croce rozza dell'XI secolo, la chiesa di S. Esuberanzio a Cingoli (Macerata), di gusto bizantino, lignea coperta di metallo dorato con bassorilievi messi disordinatamente. Ad un' epoca meno remota (XII o XIII secolo) assegno una croce pettorale, croce reliquiario, istoriata colla Vergine e gli Evangelisti di fronte, dietro la crocifissione, che possiede il Museo cristiano del Vaticano; alla metà circa del XIII secolo, viene assegnata una croce processionale d'argento nella collezione Raoul Richard a Roma, uno degli oggetti più vetusti d'oreficeria sulmonese (1), e allato di essa cito una croce simile, d'argento dorato, posseduta in parte dal dottor A. v. Sallet di Berlino, attribuita alla fine del secolo XIII, e venduta a pezzi. La croce contiene una croce più piccola i cui quattro bracci terminano in forma di trifoglio; un' altra croce processionale, stessa epoca e stessa scuola, appartiene alla chiesa matrice di Bellante (Abruzzo Teramano); — legno con lastra di ferro e lamine d'argento arabescate. Reca, sulla faccia anteriore, la imagine di Cristo (secolo XVI) e questa faccia sul braccio superiore contiene il Padre Eterno, sul destro la Vergine, sul sinistro S. Giovanni, sul braccio inferiore una Maria con lunghe trecce. Sulla faccia posteriore vedesi il Redentore, nel mezzo, seduto in atto di benedire, a metà dei bracci tondeggiano quattro medaglioni nel cui fondo sono niellati quattro apostoli, ed alle quattro estremità della croce, ove questa si allarga formando un rombo, sono collocati, in altorilievo, i simboli degli Evangelisti, mentre all'estremità dei bracci emergono dei pomi di rame dorato e traforato. La croce, non completa, fu ricordata così dal Bindi come dal Gmelin.

Fig 184 — *Velletri*. Croce d'argento dorato con smalti nel Duomo. (Fotografia Moscioni, Roma).

Fuori d'Italia, nei Musei e nelle Raccolte private si raccolgono molte croci e crocifissi che lumeggiano vari punti della nostra storia, la rinfrancano, la completano. Ne è ricco il Museo di Kensington il quale allato di croci, assegnate al X e XI secolo, possiede dal 1860 un modello di crocifisso bizantino del secolo XII, opera renana perfetta (1).

Il crocifisso, destinato ad un altare, è ornato di smalti che lungo i bracci svolgono rombi e foglie; all'estremità dei bracci, quattro piccole istorie di stile vigoroso son pur esse smaltate. Nel mezzo, un quadrato bilancia coll'istorie delle estremità ornato dall' agnello sacro, su cui poggia la testa Cristo crocifisso, che appare piccola rispetto alle dimensioni dell'assieme, come ciò vedesi spesso in cosiffatti oggetti; e il crocifisso posa su una base semplice, la quale si congiunge al resto per mezzo di un globo aurato.

I reliquiari de' santi ed i cibori, che contengono

(1) Riprodotto dal Gmelin op. cit., tav. 1, fig. 3.

(1) *The Studio* 1901, pag. 248.

l'ostia consacrata, nei quali un poeta vedeva il disco solare infiammato che si alza ogni mattina sorgente di luce e fecondità, i reliquiari ed i cibori, soprattutto i primi, si prestavano più delle croci o dei crocifissi a ricche e copiose creazioni fantastiche e gli artisti del Medioevo, fino da epoca molto lontana, presero spesso a modello dei reliquiari o delle arche,

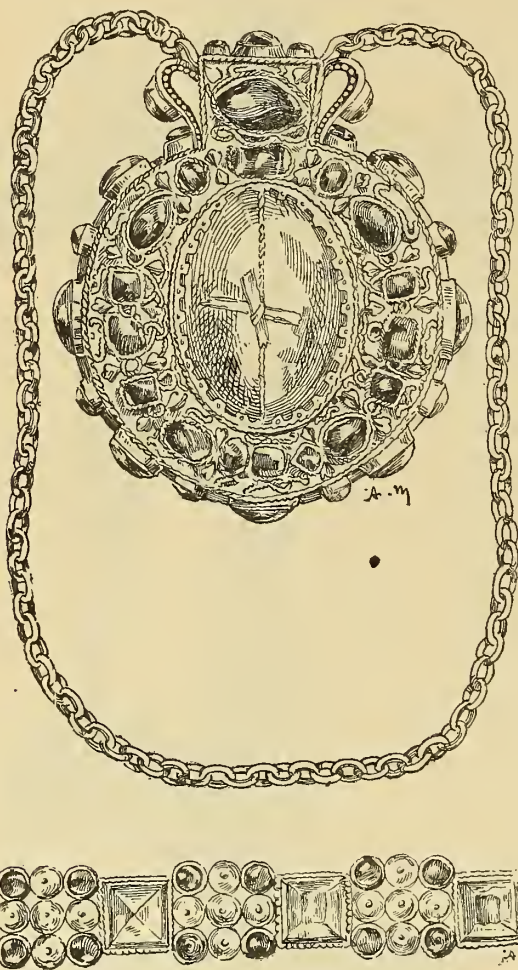



Fig. 185. — *Parigi.* Bulla detta di Carlomagno al Louvre (?) e braccialetto già nella raccolta di Augusto Castellani a Roma.

il disegno delle chiese con cupola o senza. Negli Inventari cosi si trova indicata un'arca in questa guisa: « *unam ecclesiam de auro* » (1). L'espressione corrisponde all'oggetto; perocchè anche nell'arte bizantina, esistono delle « chiese d'oro » con archi, cupole, statue, basamenti, campanili, ricchi di linee e colori; l'orefice che ideava tuttociò era un artista compiuto, architetto in quanto architettava in piccolo un edificio, scultore in quanto popolava di statue l'edificio stesso, e pittore in quanto l'edificio d'oro era da lui smaltato policromicamente.

Allato di questa produzione solenne, nella quale i cibori non si inalzano alla vetta che toccano i reliquiari, esistono dei reliquiari più modesti in forma di busto; — e l'effigie di un santo, d'un papa o d'un vescovo ne è frequente motivo. Nè accennai i reliquiari a modo di dittici o cofanetti o tempietti messi in cima a bastoni quasi lanterne anzi a modo di vere lanterne — reliquiari portati sulla testa da un angelo come le antiche canefore recavano sul capo gli oggetti de' sacrifici, e quelli a modo di arca portata da due o quattro personaggi, e gli altri, gli antichi reliquiari, la cui forma non si può precisare a parole, essendo fantastica senza alcuna relazione con le cose determinate da un nome, e neanche accennai i reliquiari rappresentati da un piede o da un braccio. I reliquiari in forma di piede sono rari, bensì, ma tali non sono quelli in forma di braccio; questi ultimi abbondano in Germania, e Colonia e Hildesheim ne posseggono parecchi. In Francia sono celebri i due grandi bracci di Carlomagno ad Aix-la-Chapelle e in Italia si trovano di questi bracci-reliquiari i quali interessano anche la storia dei gioielli, perchè talora la mano hanno bene inanellata.

Esistettero nell'alto Medioevo, i cosiddetti filatteri (altro modo di reliquiari): di qualcuno di essi parlerò in fine del presente paragrafo, e se non tutti i reliquiari medievi sono belli, quasi tutti sono ricchi, almeno quando custodiscono delle reliquie insigni.

Vanta il tesoro di Monza un reliquiario detto del dente di S. Giovanni Battista la cui forma è difficilmente precisabile a parole; si può somigliare a una borsa stretta in alto larga ai piedi, sostenuta da quattro zampe di leone un poco piccole, non appartenenti all'epoca del reliquiario. Il quale fa una profonda impressione per la sua prodigiosa ricchezza; (tav. XVIII) la superficie anteriore va coperta da grosse pietre e da perle e le pietre quali ovali quali quadre, a due a due, compongono una fascia lungo il perimetro del reliquiario, e formano una specie di stella il cui centro sta nel mezzo al reliquiario medesimo; le perle formano, anch'esse, una linea perimetrale, sostanzialmente, ed il fondo consta d'una specie di filigrana alquanto comune, e sarebbe pesante se non fosse a giorno. La parte posteriore più originale si compone di due medaglioni, al lato di un grande

(1) Barbier de Montault II, *Le Vatican*, p. 288. Pei reliquiari, v. anche Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de Mobilier français*. E sui cibori fra altro veda: Barraud, *Not. arch. et liturgiq. sur les ciboires.*

crocifisso ai piedi del quale stanno quattro figure; a destra la Vergine a sinistra S. Giovanni; più alte veggonsi le due altre figure, di cui una è Longino armato di lancia, l'altra un soldato con antenna e la spugna in cima, il tutto a semplice contorno eseguito a puntini. Resta il coperchio grazioso di pochissima macchia: due leoni in piedi simmetrici si guardano e si combinano a de' piccoli girâli su cui scintillano delle grosse pietre, una delle quali splende nel mezzo, essendo la più grossa, le altre brillano agli estremi, il tutto piccolo e basso rispetto alla superficie del reliquiario, il quale senza i sostegni è alto 22 cent., largo alla base 21 e 14 alla cima, avendo lo spessore variante dai 6 cent. ai 2 e $^1/_2$.

Le opinioni su l'età di questo reliquiario sono discordi, la data che taluno stima verosimile è il VII secolo, corrispondente all'epoca del regina Teodelinda († 628); invero è difficile precisare questa data, la estrema ricchezza forma un sussidio poco importante trattandosi di un oggetto d'oreficeria e la parte figurativa, che poteva esser guida alle nostre ricerche, non rischiara il cammino essendo eseguita a puntini; ivi, pertanto, da quanto si può vedere, l'autore non vale molto, nè i leoni sono gran cosa; così io vorrei ancora allontanare dal VI secolo, epoca insigne per l'arte bizantina, il reliquario di Monza, che darei all'VIII o al IX secolo.

Questa mia opinione sarebbe sostenuta anche da ciò che esistono due celebri reliquiari, uno a Vienna (già a Aix-la-Chapelle) ed uno in Ungheria (1) ambo assegnati al X secolo, e l'analogia di questi due monumenti col reliquiario di Monza, balza viva allo sguardo. In Italia si era avanti rispetto alle regioni del Nord, ma la mia opinione non oppugna questo fatto: e sono contento che il Barbier de Montault, dopo aver messo sotto le incisioni del mio reliquiario la data VII secolo, egli che lungamente e sapientemente lo discusse, sono contento che non respinga in sostanza la mia opinione (2).

Lo sfarzo del reliquiario di Monza fe' credere alla sua nessuna autenticità bizantina (così un recente scrittore); come se la prodigalità delle gemme non fosse elemento importante a tale oreficeria. Il reliquiario non ha grandezza spropositata: è alto 22 cent. largo alla base 21, in cima 16, il suo spessore varia da cent. 2 a 5 a 6.

(1) *Revue de l'Art chrét.*, tav. XXX, p. 85.
(2) Op, cit., vol. II, pag. 539.

La basilica di S. Apollinare in Classe possedeva un ciborio d'argento, eseguito ai tempi dell'arcivescovo Giovanni VIII, rubato nel secolo successivo dai Saraceni che desolavano il lido classense, poco più antico (fine dell'VIII secolo) dei due reliquiari precedenti, nessuno dei quali, dal lato della singolarità, può confrontarsi alla cosiddetta A di Carlomagno nel tesoro di Conques — oggetto curiosissimo e reliquiario nella forma di A.

Carlomagno fondò un certo numero di abbadie, ventidue sembra, a ognuna delle quali avrebbe regalato un reliquiario rappresentante una lettera dell'alfabeto, da ciò l'origine del nostro monumento. Questo racconto non sarebbe confermato da fatti e supposizioni importanti; il Darcel, che studiò il reliquiario di Conques. assegnato da lui al IX secolo, ne avrebbe trovata l'origine in ciò che correndo l'816, un abate Aigmaro nominato al governo di Conques, ivi rimasto trent'anni, avrebbe dotato di varie oreficerie Conques e Figeac, due conventi che dipendevano dalla stessa amministrazione, e in questi doni il Darcel vuol mettere l'A di Carlomagno.

Nel lato anteriore, coperta da lastre in argento dorato, lavorata a girâli alla base (la base non ha relazione col resto e dev'essere posteriore), ed a girali sottili, in filigrana, — nelle due aste oblique va cosparsa di gemme ovoidi ed al punto d'unione delle due aste, contiene un grosso ornamento tondo, con una pietra sferica in mezzo, decorato collo stesso gusto delle aste.

Nel lato posteriore il disegno è meno ricco; non parlo di due angeli in piedi sulla base del gioiello. avendo lo stesso carattere della base, nè accolgo il giudizio del Darcel, sull'età della A di Carlomagno. (XI o XII secolo (1)).

A questo re e imperatore si fa risalire anche la bulla che pubblicò (fig. 185) la quale fu scoperta, esumando il corpo di Carlomagno dal suo sepolcro. Nel 1804, narra il Fontenay, il clero d'Aix-la-Chapelle ne fe' omaggio a Napoleone I e da questo passò in proprietà a Napoleone III. Il cimelio s'orna al centro di uno zaffiro tenuamente colorito, e lascia intravedere un pezzo della vera croce, come ciò vien dimostrato nel mio disegno che debbo, colla presente notizia, al Fontenay (2).

Avviene, talora, che questi oggetti siano stati re-

(1) *Annales Arch.* 1860, p. 264 e seg.
(2) Op. cit. p. 186-87. Cita la fonte *France: Moeurs et Costumes* t. II, Cabinet des Estampes.

staurati e amplificati al segno da farne scomparire il carattere originale; un esempio notevole di ciò lo offre un reliquiario curioso anch' esso, lavoro francese vanto della citata Abbadia di Conques. Parlo della statua di Santa Fede (fig. 186) attribuita sostanzialmente all'epoca di Carlo il Calvo, (IX secolo),

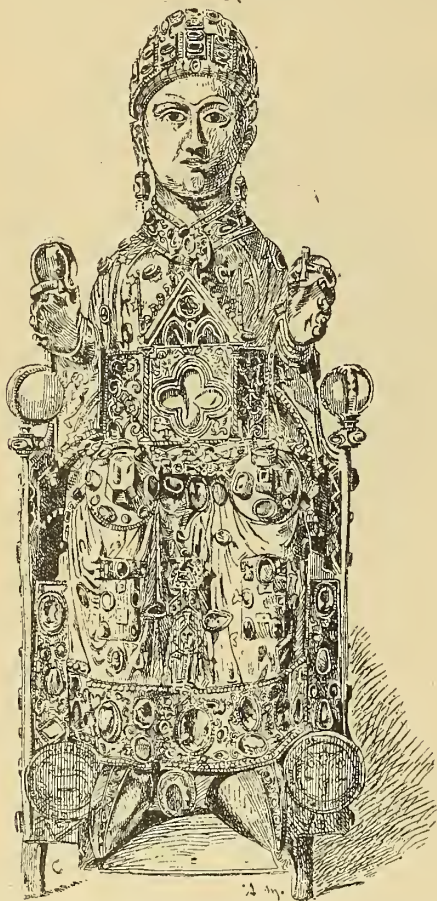



Fig. 186. — *Conques*. Statua d'oro di Santa Fede, nel tesoro dell'Abbadia.

straricca di gemme. Alta 85 cent., d'oro sbalzato, col resto del tesoro al quale appartiene, fu studiata accuratamente dal Darcel (1). Nè io mi limitai a darne l'assieme, volli riprodurne la corona e le buccole originalissime (fig. 187), ed a questi due particolari aggiungo la sedia su cui sta la santa, — sedia a croci greche, traforata, ed oggetto importante (fig. 188).

Chiunque ha pratica di stili scorge che la statua attuale non appartiene tutta al IX secolo; il tabernacolo che tiene sulle ginocchia accenna la fine del XIII secolo o il principio del secolo seguente (è una specie di trittico con colonnette scannellate primeggiato da una gemma quadrilobata), le mani della santa sono del XVI secolo e neanche le scarpe sono originali. Le mani simmetricamente atteggiate, sostengono, col pollice e l'indice, un piccolo astuccio cilindrico, vuoto, destinato a portar qualcosa; l'abito, un po' alterato dal tempo, è ornato da rosette a tre o sei petali acuti, i quali fingono di essere intessuti ed una quantità di gemme ne arrichiscono ogni punto, attestando la devozione che ispira la immagine; perciò risalgono a varie epoche: il fermaglio del collo p. es. è un magnifico gioiello del XV secolo; così nella statua l'oro, le gemme si alternano agli smalti traslucidi e alle filigrane, ed il complesso attrae per la sua estrema ricchezza. Esiste infatti ben poco di analogo a quest'imagine, che non sia un reliquiario nel ricco tesoro di Essen in Prussia.

Si notino le due medaglie ai piedi della statua, una rappresenta l'agnello nimbato colla scritta AGNVS DEI QVI TOLLIS PECCATA MVNDI MISERERE NOBIS, l'altra Cristo crocifisso fra la Vergine e S. Giovanni colla scritta IHS REX VENIT IN PACE DEVS HOMO FACTVS EST; — le medaglie sono aderenti alla sedia di cui vanno osservati i finali, cioè le quattro piccole sfere emergenti da un nodo prismatico, ornato di gemme; le gemme si ritrovano sopra i due fianchi della sedia, onde qui la ricchezza si estende ai luoghi riposti, perfino sulle spalle della santa, ornate di lastra d'argento e della testa di Cristo circondata da nimbo crucifero, — opera rozza che contribuisce peraltro alla prodigiosa ricchezza della nostra imagine.

Rammentasi il famoso reliquiario di Carlomagno nel Museo di antichità alla Biblioteca Nazionale di Parigi, sormontato da quella gemma intagliata, blu orientale o cristallo di rocca, dell'epoca di Domiziano, cui accennai parlando di gemme romane. È una macchina a due ordini di archi e un finale trapezoiforme dove brillano, fitte, le pietre preziose; in cima splende, anzi splendeva, la gemma in cui Giulia figlia di Tito rivive, unico e superbo cimelio di questo ricco reliquiario, appartenuto al tesoro di Saint-Denis (1).

I reliquiari della vera croce costituiscono una serie numerosa di monumenti d'oreficeria bizantina, e il loro pio uso li salvò da distruzione. Non mancano i reliquiari guastati da restauri e da ag-

(1) *Ann. Archéol.* 1861, p. 39 e seg.

(1) Il Babelon riprodusse benissimo la gemma col ritratto, e da un disegno non bello dato dal Félibién, riprodusse l'assieme del reliquiario distrutto nel 1793. V. *Musée des Antiques*, p. 106 e tav. corrispondenti. Un disegno più recente si trova nella Biblioteca nazionale di Parigi sezione delle stampe.

giunte, ma per buona sorte un certo numero fu anche salvato dagli insulti dei restauratori. Questi reliquiari hanno per solito la forma di una croce o di un quadro, e il loro mezzo è occupato da una croce a doppia traversa composta dalla reliquia ritrovata da Sant'Elena.

Uno dei più antichi reliquiari appartenente a quest'ultimo genere, trovasi a Poitiers (1), dono dell'imperatore Giustino II a Santa Radegonda († 565) (2), un altro trovasi a Limbourg-sur-la-Lahn che data da Costantino Porfirogenito (905-59), altri somiglianti monumenti si trovano a Praga (3), a Namur (4), a Roma (5), a Brescia (6), a Venezia (7), a Murano (8), a Cortona (9).

Quello che pubblico io (tav. XIX), fu già dato da altri, appartiene al tesoro di Gran in Ungheria (1) ed è un un esempio storicamente non trascurabile: le figure lunghe, tozze e panneggiate sono infantili, il lato più bello ne è il fregio intrecciato che lo inquadra, fregio di gusto musulmano. Gli smalti peraltro sono fini, assicura chi ebbe il modo di esaminare l'originale di questo monumento, il quale intieramente si compone di lastre d'oro e argento dorato inchiodate su una tavola di quercia di m. 0,350 d'altezza e m. 0,250 di larghezza. A dritta della croce si vedono le figure tradizionali di Costantino e di Sant' Elena, ai piedi si vedono due gruppi, alla sinistra Cristo si avvia alla croce spintovi da un soldato, e davanti a lui un personaggio imperiosamente gli indica lo strumento del suo supplizio. Alla dritta ancora la deposizione dalla croce, ricorda una scena spesso ripetuta dall'arte bizantina; in cima piangono due angioli.

Il reliquiario di Gran si assegna all' XI secolo; questa data può essere accettata almeno per la parte principale del quadro, ma il fregio ispira qualche riserva, e per me appartiene a un rimaneggiamento

(1) Barbier de Montault, *Le Trésor de la Sainte Croix de Poitièrs*, av. 1.

(2) Aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Costantinus II Porphyrogenitus und Romanus II.*

(3) Trovasi nella chiesa di S. Vito: V. Bock *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, Vienna 1870, vol. XV, p. 16.

(4) Trovasi nel Duomo: v. Weale, *Catalogue des objets d'art religeux*, Bruxelles, 1864, p. 88.

(5) Trovasi nel tesoro di S. Pietro: v. Bock *Kleinodien des roemischen Reiches*, tav. 20, n. 28; è il cosiddetto *encolpium* di Costantino attribuito dal B. al XII secolo.

(6) Trovasi nel Duomo: v. Valentini, *Le santissime croci di Brescia*, Brescia, 1882.

(7) Trovasi nel tesoro di S. Marco: v. Pasini, *Tesoro di S. Marco*, tav. XXIII.

(8) Trovasi nel tesoro di S Marco: v. Pasini, op. cit., appendice II.

(9) Trovasi nel Duomo: v. *Thesaurus veterum diptychorum*, tav. III, p. 129. È in avorio.

(10) Molinier, *Le Reliquiare de la vraie Croix au Trésor de Gran* in *Gazette archéologique* del 1887.

del reliquiario. Una tradizione registrata nel testamento del cardinale Kutassyi, primato d'Ungheria, testamento redatto nel 1609, attribuisce al reliquiario di Gran la data 1190, e si raccoglie la opinione che il documento più antico relativo al reliquiario, una semplice descrizione del monumento, porta la data 1528, lo che indica solo che il reliquiario stesso trovavasi in Ungheria in quest'epoca; così al di là di questo fatto regnano una quantità di supposizioni.

Fig. 187. — *Conques*. Corona nella statua d'oro di Santa Fede, nel tesoro dell'Abbadia.

Un prezioso reliquiario del XII secolo possiede il Museo di Kensington, esso ha fama di essere uno dei maggiori oggetti di oreficeria bizantina, di scuola renana (detto di Soltykoff, [« *the Soltykoff Chasse* »]) opera renana dunque del XII secolo, volgarizzata dalla riproduzione, non è tanto anche dall'*Architectural Rewiew* e dallo *Studio*, ma meglio che dagli altri riprodotto dalla Società Arundel in una delle sue grandi cromolitografie (fig. 189 [1]).

Al Kensington, che acquistò cotal prezioso reliquiario nel 1861 per 2.142 lire sterline, equivalenti a 53,550 lire italiane, questo oggetto, non molto grande (0,50×0,50) è messo in viva luce e va ornato da una cupola a molti fusi concavi, sotto ognuno dei quali sta, d'avorio, una imagine seduta e la parte inferiore composta a croce greca muovesi ad archi e colonne sotto cui stanno, d' avorio, statue e bassorilievi, bassorilievi nelle nicchie principali corrispondenti alle facciate dei quattro motivi che formano la croce, ornati di un frontone che dà luogo al tetto, splendente in smalti infossati a disegno come i fusi della cupola.

Lo smalto policromo a minuti ornamenti geometrici riveste i fusti delle colonne, facendo da fondo alle nicchie delle statue, alle nicchie inferiori del reliquiario di cui, oltrechè la ricchezza, andrebbe lodata

(1) *Chromolithographs of the principal obiects of Art*, Londra 1875, tav. 1. La prima volta che lo vidi riprodotto si fu negli *Annales Archéologiques* a capo del vol. XXII, l' ultima nell'*Architectural Rewiew* di Londra nel suo n.° di settembre del 1900, ma io lo esaminai al Museo di Kensington. Lo riprodusse anche lo *Studio* di Londra, io lo vidi pochi anni sono, al Kensington: Cfr. il mio vol. *Nell'Arte e nella Vita*, Milano 1903 pag 207 e seg.

la bellezza diffusa non solo alle statue, ai bassorilievi agli smalti, ma agli ornamenti cesellati che fioriscono, in ogni punto, la parte metallica di questo oggetto prezioso cui fanno da piedi, quattro grifi. Non dimentico che nei frontoni predetti, smaltata da un ornato metallico, emerge una testa, ornamento unico del frontone.

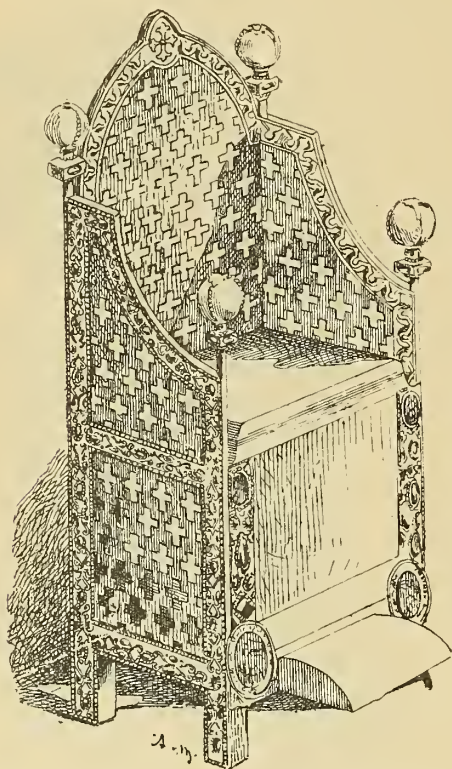



Fig. 188. — *Conques*. Sedia di ferro della statua d'oro di Santa Fede, nel tesoro dell'Abbadia.

Il prezioso reliquiario, oggi Kensingtoniano, ne ricorda uno nel tesoro di S. Marco a Venezia un altro, bizantinissimo di forma, nel tesoro del Duomo di Aix-la-Chapelle colla testa di S. Anastasio o Atanasio che sia, ed il Museo d'antichità di Bruxelles possiede un reliquiario architettonicamente forse ancor più curioso di quello del Soltykoff, imitazione di una chiesa renana con quattro campanili sulle due facciate, opera del XII secolo, tutto d'avorio a due piani col motivo esterno d'una chiesa basilicale (1); nè sarebbe perdonabile dimenticare un reliquiario di Limbourg (Belgio) citato dallo Schaephens anteriore al precedente, essendo dell'XI secolo; così, per essere degno di venire indicato qui, ora si indica.

(1) Venne disegnato e descritto da A. Schaephens nel *Trésor de l'art ancien en Belgique*, pag. 19, 20, tav. XXIII.

Appartengono a remota antichità alcuni reliquiari del Museo di S. Petronio a Bologna; uno importante del XII secolo ha la forma di un tempietto sostenuto da tre pilastrelli ionici sormontati da un cono abbellito da ornati semplici, con una specie di parapetto in colore su cui si svolgono alcuni motivi ornamentali, primeggiati da tre circoli e un piede sottile con un anello grosso nel mezzo. Un reliquiario di quest'epoca, notevole, appartiene al Museo Vaticano: — ricco d'oreficerie smaltate del XII e XIII secolo contiene Cristo su l'arcobaleno in atto di benedire ed insegnare circondato dagli Evangelisti, angelo, aquila, leone, bove; alla estremità gli Apostoli, sulla facciata la Crocifissione, ai lati S. Pietro e S. Giovanni, nel rovescio un motivo ornamentale a circoli e foglie.

Anche il Louvre possiede uno stupendo reliquiario del XII secolo, coevo al descritto, appartenente, come quello Soltykoff di Londra, a scuola renana (figura 191). Con smalti infossati ed immagini incise, fu venduto nel 1858 a M. Arundel che lo acquistò per la sua collezione a Parigi, e lo rivendè al Louvre ove figura tra i più begli smalti del Museo. La facciata anteriore e principale, quella che riprodussi, ricevette una grande formella quadrilobata, ove troneggia S. Enrico canonizzato nel 1147 e il santo spicca su un fondo di smalto azzurro punteggiato; a dritta di S. Enrico tondeggia in mezzo busto una donna incoronata, che offre al santo un fiore e sopra se ne legge il nome, Cunegunda moglie di S. Enrico — CVNIGVNDIS — a sinistra, in atto di ossequio, un monaco offre al santo un oggetto imprecisato, che potrebbe essere lo stesso reliquiario e sopra se ne legge il nome WELAND M.º (*Monachus*). La faccia posteriore contiene Cristo che benedice con la testa ornata di nimbo crucifero, ed anche Cristo spicca su un fondo punteggiato ma da questo lato, verde nel fondo, egli sembra benedica a un'assemblea di re. Nell'orlo metallico della grande formella se ne leggono i nomi: † OSVALDVS. REX. SIGISMVNDIS. EVGEVS. REIGES. Non dissi che nell'orlo della formella, dal lato di S. Enrico, leggesi la iscrizione † DE. COSTA. ET. PVLVERE. ET. VESTIBVS. S. HEYNRICI. IMPRIS. ET. CFESS. cioè: † DE COSTA ET PVLVERE ET VESTIBVS SANCTI HENRICI IMPERATORIS ET CONFESSORIS; vale a dire che questo reliquiario racchiude, o racchiudeva, un pezzetto di costa, la polvere e alcuni pezzi di vestito, di sant'Enrico imperatore e confessore.

Il piede emisferico consta di quattro medaglioni che spiccano su un fondo turchino, circondati da due fascie, ed i quattro triangoli che risultano, sono punteggiati. Rivivono indi in immagine, qui, Gereone, (†. GEREON.), Maurizio (†. MAVRITIVS.) Eustacchio (†. EVSTACHIVS.), Sebastiano (†. SEBASTIANVS); e alcuni cristalli di rocca con delle pine finiscono la grande formella.

vanta un celebre ciborio del medesimo secolo del reliquiario ora accennato, un ciborio del XII secolo, classificato fra i più magnifici che esistono. Composto di due semisfere, la inferiore unita a un piede, la superiore ornata di un finale, ha la forma generale comune schiacciata; lo smalto e le pietre preziose lo avvivano, ed il ciborio, cesellato con ornati e figure, contiene ima-

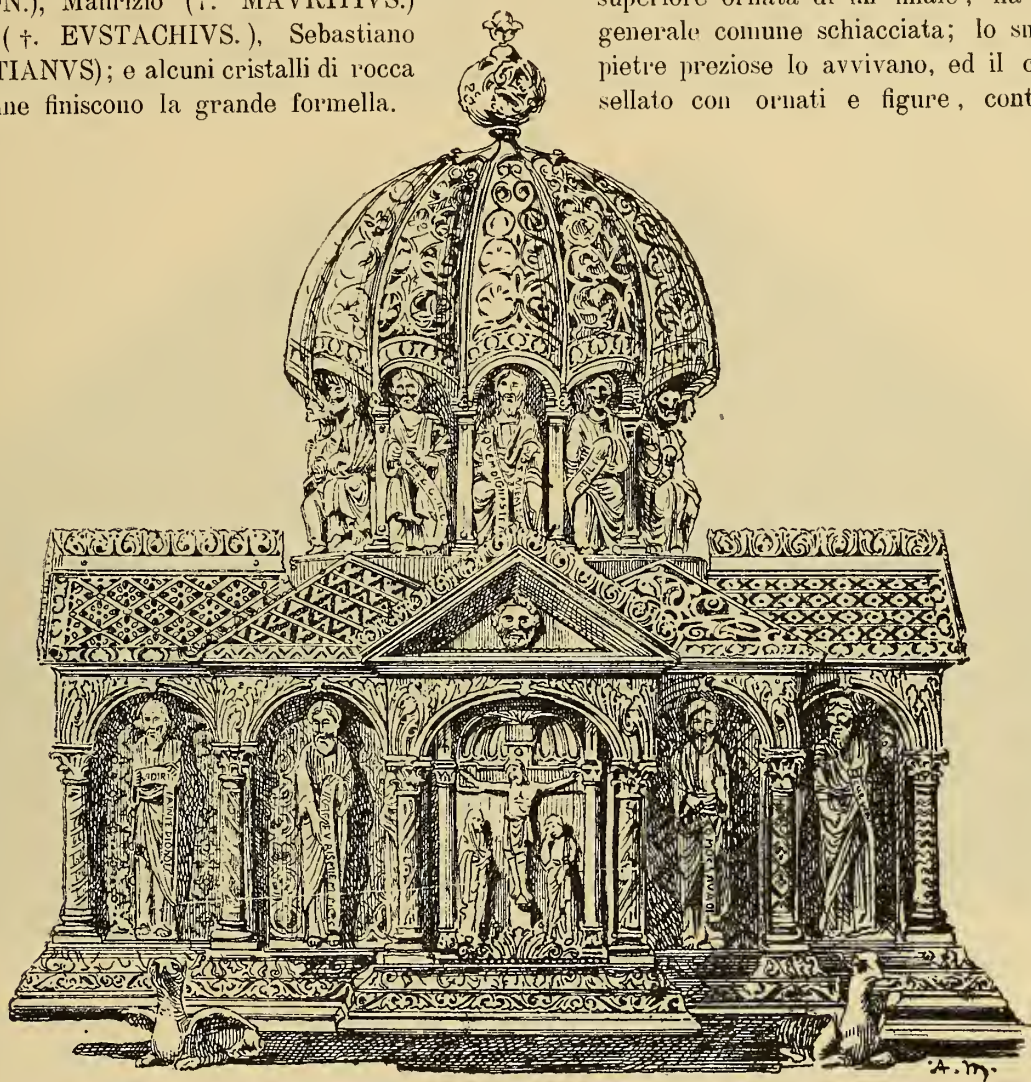



Fig. 189 — *Londra*. Reliquiario con smalti del Reno, nel Museo di Kensington.

Il primo a mettere in viva evidenza il reliquiario sommariamente descritto fu il Darcel (1), il quale lo disegnò e ne stimò il merito insigne. Esso, lavoro tedesco appartenente alla fine del XII secolo; oltre l'interesse della data, ha quello della composizione che, nel caso attuale, unisce dolcemente la semplicità alla ricchezza.

Il Louvre stesso, ricchissimo di oggetti bizantini,

gini di profeti e di apostoli in un ad una quantità di angeli, onde si potrebbe chiamare il ciborio degli angeli.

Non mi allontano dalla Francia e indico un reliquiario del XII secolo originalissimo, smaltato, parafrasi dell'antiche canefore, un angelo che porta un vaso sulla testa, tipo singolare di reliquiari di cui notai la esistenza (fig. 192). Al lettore porgo dunque davanti un'opera di particolare valore fra gli smalti, e di profondo significato nel gruppo di cui fa parte. Il reliquiario era a Grandmont prima di trovarsi

(1) *Ann. d'Archéol.* 1858, p. 152 e seg.

a Saint-Sulpice-les-Feuilles ed il vaso in cristallo di rocca, custodisce un dito di S. Leonardo (1).

Fra i pezzi notevoli del limosino notasi a Ambazac un reliquiario del XII secolo, ornato da smalti e pietre, originario di Grandmont come quello precedente; noto a Balledent un reliquiario smaltato del XIII secolo proveniente pure da Grandmont, ed a Chapelle-Montrandeix, noto un reliquiario (XIII s.°) della stessa provenienza. Grandmont dette inoltre delle opere di oreficeria e smalto, a vari altri luoghi del limosino, a Limoges stessa, a Milhaguet, a Saint-Georges-les-Landes, a Saint-Sylvestre ecc.

Fig. 190. — *Londra*. Smalti del tetto nel reliquiario con smalti del Reno, nel Museo di Kensington.

È posteriore al reliquiario in guisa di canefora, quello che io metto subito dopo, snello come fiore (fig. 193). D'argento dorato, alto 19 centimetri ha la parte superiore del piede con alcuni medaglioncini d'argento niellato, degli zaffiri e dei rubini brillano qua e là sulle superficie del reliquiario, che nella parte inferiore si allarga in un piede coperto di foglie colle seguenti parole: † DE: SPINEA: CORONA: DOMI: DE: LANCEA: DOMINI: DE: CLAVO: DOMINI. In origine trovavasi nell'Abbadia del Verger presso Oisy, abbadia di donne dell'ordine cistercense sotto la diocesi d'Arras; — all'epoca della rivoluzione un'abbadessa, Monique Payen, si prese il reliquiario e lo depositò nel convento delle « *Dames Augustines* » ad Arras ove ella morì alla fine del 1819, lasciandolo alla comunità e dichiarando che conteneva una spina della corona di Cristo; il reliquiario rimase sconosciuto sino al 1845; nel' 45 il canonico Lequette lo vide, ne comprese il valore, lo acquistò, lo fece restaurare e in parte rifare (purtroppo!) e qual lo ridusse vedesi nel mio disegno.

Il reliquiario non datato appartiene al XIII secolo, e la parte inferiore è più leggiadra della superiore. Curiosi i pezzi in cristallo di rocca, che emergono nella parte di mezzo.

Il XII secolo si pregia di reliquiari d'ogni foggia dimensione e gusto; io ne ricordo uno d'una raccolta italiana le cui vicende non sono belle.

La chiesa di S. Sisto a Sassoferrato doveva ricevere un dono di reliquie da Niccolò Perotti arcivescovo, reliquie che si ebbero le monache di S. Chiara: croci episcopali, piccoli tabernacoli, cofanetti, tutte cose preziose poco conosciute, per essere state lungamente custodite nel detto convento, indi tenute da

(1) Per notizie sopra la esistenza di molti pezzi smaltati appartenenti all'antica diocesi del Limosino, v. *Ann. Archéol.* 1855, p. 291 e seg.

Municipio « sigillate ». Perciò è importante la descrizione che ne diè anni sono, accompagnata da alcune fotopitie, il Cecchetelli-Ippoliti (1), il quale espresse l'opinione che il suddetto Perotti debba aver avuto i reliquiari nel tempo in cui reggeva l'arcivescovado di Siponto (1453).

Risulta dunque, dalla pubblicazione del Cecchetelli-Ippoliti, che alcuni pezzi sono ragguardevoli; tale sembra un'opera bizantina d'argento dorato consparso di pietre preziose, che pare una coperta di evangeliario; un S. Demetrio in piedi, musaico che nella riproduzione non posso decifrare, vedesi circondato da quattro fascie lavorate a sbalzo, le longitudinali a rombi — letterati se così posso chiamare questi rombi coperti da lettere greche — nei due angoli superiori due croci greche fiancheggiano un'ampollina d'oro con iscrizione chiusa da uno zaffiro, — ampollina che custodisce la manna « la quale dicesi uscire dal corpo del santo nella città di Tessalonica » — sotto, una testa di puttino in agata rossa, e nei due angoli inferiori, due aquile bicipiti fiancheggiano un busto della stessa materia.

Fig. 191. — *Parigi.* Reliquiario dell'imperatore S. Enrico nel Museo del Louvre.

Questo si suole considerare il pezzo più importante della collezione, e per la sua antichità (XII secolo) dev'essere il più venerando.

Appartengono alla stessa epoca molti altri reliquiari di cui non è inutile la conoscenza (fig. 194), ed io che avvertii esser gli Abruzzi una regione ricca d'oreficeria, mi capita opportuno il constatare che l'oreficeria abruzzese ebbe molti cospicui cultori, ma il nome di costoro in gran parte non è noto, sono noti soltanto i nomi di un piccol numero di questi orefici i quali, nel lungo periodo che va dal XII al XIV secolo, recarono all'oreficeria nazionale un tesoro di cognizioni geniali. Uno degli artisti più antichi dell'oreficeria abruzzese sembra essere stato un *Rainerius* teraminese, cioè Rainerio o Ranerio (XII s.º) di Teramo, del quale esiste un cimelio nel gusto del secolo XII (1), un reliquiario che si conserva nell'Abbadia di Ponzano, provincia di Roma, dalla forma piramidale tronca con cinque fronti, ognuna delle quali contiene delle parole come segue:

I. ICRECONDITEST RELIQ E SCOR PETRI.
2. † ANDREE JACOBI JOHIS JACOBI SIL
3. STRI — ATHA — NASII — GEORGII SEVERIANI — QRICI SI — MEONI : PASTO
4. DE — SPON — GIA † — EDEVE STIMEN — TIS XII. A. — PLIS
5. SI QSIN OC OPERE DAT DE SUA BONA. DEUS DONET
6. EI CELESTIA DONA † RAINERIUS TRAMNESE FEOCOPUS DEUS DE SIBI CELICAREN

Ogni fronte, divisa in partimenti, parla con imagini in bassorilievo fermate da chiodi ad una cassetta di legno, ma resta a stabilirsi a quali delle quattro interamnie appartenne Rainerio. A Terni, a Teramo, a Termoli o a quella del Liri? A Terni le ricerche non diedero alcun risultato, e riguardo alla interamnia sul fiume Liri, pare che nel tempo del-

(1) *Arte e Storia*, 1894, p. 66 e seg. Dello stesso i *Reliquiari Perottiani di Sassoferrato*, Fabriano 1894. G. Baldini a Roma possiede le lastre fotografiche. Veda ancora: R. Cecchetelli-Ippoliti, *Reliquiari di Sassoferrato* in *Nuova Rivista Misena*, 1892, p. 19 e seg.

(1) Pannella, *Arte e Storia*, p. 220 e seg.

l'artista la città fosse distrutta. E Termoli e Teramo furono negativi, ossia Termoli è ancora da investigare, credo. Certi reliquiari del Medioevo hanno la forma di busti santi, papi, vescovi. Fra i reliquiari del primo genere, uno dei più interessanti è quello di S. Osvaldo in bronzo dorato nel tesoro del Duomo di Hildesheim (1), il secondo genere si pregia del reliquiario di S. Teofredo (XII s.°) nella chiesa di Monastier (Haute Loire), mezza figura benedicente ornata da una coppa tempestata di gemme. La varietà spazia nell'infinito; cito un reliquiario d'origine italiana oggi al Museo di Cluny appartenente alla fine del XIII secolo, il reliquiario di S. Abardo composto d'un piede nudo con un anello su cui si legge:

† Qui entro. è. il. piede di santo. Alardo. Abate.

Fig. 192. — *St. Sulpice-les Feuilles* (Alta Vienna) — Reliquiario smaltato di Granmont.

La chiesa di S. Pietro ad Alba Fucense celebre per un pulpito in cui le combinazioni geometriche agli intarsi marmorei — opera siculo-romana del XIII secolo — leggiadramente s'intrecciano, questa chiesa possiede un tesoro nel quale non sono trascurabili due cofanetti con fregi metallici di gusto bizantino, ed uno dei pezzi considerevoli è un reliquiario, con Cristo crocifisso, due angeli sulla parte superiore della croce e la Madonna e S. Giovanni, circondati da una fascia in filigrana e gemme — opera bizantina del XIII secolo, lavorata da qualche artista greco di quelli chiamati a Montecassino dall'abate Desiderio o forse venuto di suo da Costantinopoli.

Il reliquiario non costituisce la bellezza maggiore del nostro tesoro; esso viene eclissato da un trittico, ed io facendo un buco al mio presente scritto, lo esamino ora. Il trittico nel partimento di mezzo reca scolpita la Vergine col bambino in braccio e l'aureola in filigrana e gemme, filigrana e gemme che infiorano ancora il manto e la veste della Vergine; molte imagini quivi emergono entro a edicolette, e le faccie interne delle valve laterali spesseggiano di storie del nuovo Testamento, a bassorilievo in argento dorato; — tuttociò, con gli sfondi di lamina d'argento ed i vivi colori delle imagini, quali scolpite, quali dipinte, tuttociò dico forma un assieme d'inestimabil valore, un monumento bizantino della prima metà del secolo XIII, che agli altri pregi aggiunge quello di esser bene conservato; quindi l'età del reliquiario corrisponde in sostanza, a quella del trittico. Queste due opere il Bindi non riprodusse benchè, soprattutto quest'ultima lo meritasse (1).

Fra i reliquiari dugenteschi, benchè nel garbo delle linee generali non offra alcuna nota particolare, parmi degno di qualche considerazione quello poco noto d'Innocenzo IV (1243-54) nella chiesa di S. Damiano presso Assisi, opera di transizione medievale volgente al Gotico, sul cui tipo si modellarono una quantità di reliquiari gotici, arricchendo e affermando gli elementi particolari al reliquiario assisate.

Finisco la lunga enumerazione con una rarità; indicando cioè un reliquiario di argento sbalzato del secolo XIII in forma di croce, ed un diaspro inciso, rappresentante la crocifissione, bizantino, a S. Raffaello arcangelo a Venezia, e tratto dei filatterii.

La parola filatterio trova la sua radice nel greco φυλασσειν (conservare) e designa i reliquiari: chè la parola stessa colla sua radice, designa tutti i reliquiari

(1) Kratz, *Der Dom zu Hildesheim*, ne dà la descrizione (p. 144 e seg.) e il King in *Etudes pratiques de l'architecture*, ne dà una bella riproduzione (vol. II, tav. LXV e LXVI).

(1) Piccirilli, *Notizie st. e artist. d'Alba Fucense*, Teramo 1894, p. 28.

in quanto tutti conservano delle reliquie. Il Du Cange alla parola filatterio, *filacterium* (1), fa seguire la indicazione che la parola designa, soprattutto le croci che racchiudono frammenti della « vera croce » o semplicemente delle reliquie, e precisa che la parola, deriva da ciò che questi reliquiari si portavano al collo, sopesi, per mezzo di filatteri, *filacteriis* o cordoni, nel tempo delle processioni. Sembra però che il Du Cange abbia sbagliato, attribuendo ad un accessorio il nome del reliquiario di guisa che, sospeso o no, in origine, il filatterio sarebbe stato, e chiamato sempre filatterio.

Quello che pubblico, opera del XIII sec. (fig. 195), è ornato da ambo le parti e coperto di argento, ha la parte principale composta da giràli e pietre, l'altra avvivata da figure. Un cristallo di rocca emisferico forma il centro della parte principale, circondatò da giràli filigranati e da piccole pietre; quattro semicircoli a croce, rispetto al cristallo, sono abbelliti da nielli ciascuno formato da un gruppo di tre foglie, su argento a disegno sommario; gli angoli anch'essi d'argento sono niellati, e tuttociò compone un grande quadrilobo signoreggiato dalle volùte dei giràli filigranati. Nel mezzo, dalla parte rovescia, ai quattro lobi si disegnano incisi e dorati i simboli degli Evangelisti e nel mezzo, in ampia mandorla, spicca una bella imagine di Cristo benedicente col libro del Vangelo su un ginocchio, la testa circondata dal nimbo crucifero. Su ogni angolo del grande quadrilobo, su lungo stelo, emerge un motivo di foglie cui il cesello diè un fondo, e il cesello tracciò i contorni delle imagini, in uno stile che indica il principio del XIII piuttosto che la fine del XII.

Appartengono alla stessa classe e all'istessa epoca (XIII sec.) i filatteri (fig. 196) di cui copiai i lati posteriori, non perchè più interessanti degli anteriori, ma a dar saggio della parte rovescia dei filatteri stessi. Forse si stimò che essa non richiedesse le cure della parte davanti, ciò equivale ad errore, e, comunque, si poteva eseguir meglio o addirittura meno stentatamente. Nè il davanti dei due filatteri ispira riserve all'artista, ma a confrontare i ceselli del lato anteriore con quelli del lato posteriore, la differenza risulta in danno del lato da me riprodotto, che servirà a mettere in maggiore evidenza i monumenti belli della nostra arte.

L'orefice dell'alto Medioevo, diè il fascino della bellezza ai calici ed ai vasi in genere, la qual cosa è naturale e sarebbe ridicolo il contrario, perchè l'arte simile all'acqua di un fiume, feconda tutti i campi che si trovano sul suo passaggio.

Dai primi secoli fino al XII, la comunione venne data sotto le due specie del pane e del vino, dal XII

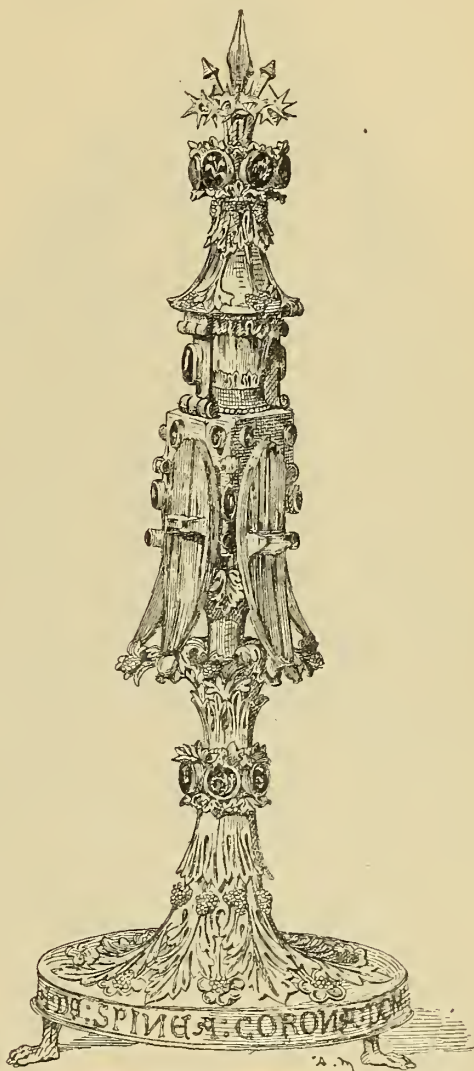



Fig. 193. — *Arras.* Reliquiario in argento dorato, detto della Spina, già nel convento « *des Dames Augustines* ».

sino ai nostri giorni, sotto la specie del pane soltanto, perciò il calice si conformò a questi due importanti periodi. Prima del XII secolo, dovendo servire a tutti i fedeli, doveva essere molto grande, dopo il XII riservato all'officiante o, tutt'al più, a' suoi accoliti, si fe' più piccolo; avanti il XII secolo, è un'anfora solitamente con due manichi, dopo diviene il calice ordinario. I Greci che conservarono

(1) *Gloss.* cit.

la comunione sotto le due specie, conservarono i calici a due anse, i Latini invece li abbandonarono.

Nella celebre dalmatica imperiale da me riprodotta (la veda più qua), il Salvatore nella persona comunica i suoi apostoli sotto le due specie, servendosi di un'anfora a due manichi; nel famoso bassorilievo di S. Giovanni, opera di Matteo da Campione, rappresentante una incoronazione, trovasi un calice a due anse; ed ecco il monaco Teofilo a dirci come si fabbricano i calici e a mostrarci che nel XII secolo si usavano anche semplici; senza manichi: *De fabricando minore calice — De majore calice et infusorio ejus* — Accenna costui, inoltre, la fusione dei manichi in un capitolo: *De fundendis auriculis calicis* (1). Dal XIV secolo il calice si fece quasi esclusivamente a cono stretto col piede allungato e sottile; ciò vuol dire che non sono pochi i calici appartenenti al XII e XIII secolo tozzi colla coppa larga, alti dai 16 ai 20 centimetri; sotto questo riguardo è notevole un calice di Saint-Remy nella Biblioteca di Parigi, in oro puro tempestato di gemme, lavoro prezioso del XII secolo.

Trovo nel Martigny, e lo pubblico (fig. 197), un calice vetustissimo, del convento di Chelles presso Parigi (2) e lo ricopio essendo un modello d'oreficeria francese del VII secolo. D'oro con smalti e pietre preziose, a tempo della Rivoluzione sparì e lo circonda la tradizione che sia un lavoro di S. Eligio, il quale prima d'essere vescovo fu orefice, certo doveva essere, il nostro calice, oltrechè un'opera bella, un oggetto prezioso.

Raccolsi molto fra le cose bizantine del tesoro di S. Marco a Venezia, ma se avessi potuto e voluto estendermi, avrei designato un'infinità di modelli, il campo essendo molto fiorito, benchè una parte sia andata smarrita, fusa o deteriorata.

Vengo ai modelli: comincio con un calice semplice ed una patèna smerlata (3), una patèna d'alabastro orientale con montatura d'argento dorato e un calice di onice puro, con montatura argentea (fig. 198). La patèna qua e là chiazzata di giallo e azzurro si allarga ad un diametro di 34 centimetri, essendo montata sur uno zoccolo rotondo congiunto alla cornice da tre legature — zoccolo e cornice sono d'argento dorato liscio, — nel mezzo la paténa ha una bellissima medaglia d'oro con ismalto, a cui fanno circolo sei raggi press'a poco ovali. La medaglia, con 7 cm. di diametro, va circondata da un cerchio con iscrizione che dice in italiano « Prendete, mangiate, questo di me è il corpo ».

Il calice o coppa di onice (0,20 × 0,11) contiene delle adorabili ondulazioni di varie tinte; ha una montatura d'argento dorato con fasce sottili, longitudinali, e un grande anello in cima su cui emerge una formola consecratoria.

Uno stupendo calice bizantino di circa 2 decimetri e mezzo d'altezza, appartiene allo stesso tesoro: guernito di piccoli manici, ricchissimo, colorito di smalti e gemme (tav. XX), ha la coppa semisferica d'onice, la montatura d'argento dorato. Venne in luce incompleto, a pezzi, cinquant'anni sono circa, e fu messo assieme pazientemente dall'artista tirolese Giovanni Spel. Così l'anello di cima conteneva tredici lastre ed ora ne contiene dodici, e lo zoccolo, su cui si allarga la coppa, contiene dieci castoncini vuoti dei sedici. Duole che un simile cimelio trovisi in questo stato. Purtroppo tale è la condizione di parecchi oggetti d'oreficeria! In periodi di calamità le gemme ed i metalli preziosi servirono a far denaro, se ne sguarnirono gli oggetti che ne erano adorni e la sorte del calice marciano corrisponde a quella del primo vaso d'onice della stessa tavola XX; vaso emisferico, alto un decimetro e mezzo, con manichi scavati nella pietra, montato in argento dorato e circondato da sottile lavorio in filigrana. Nè ho tenuto conto delle gemme turchine e dei granati, di cui il vaso fu sguernito; se ciò avessi fatto, quasi dappertutto avrei mostrato il castone vuoto.

Il calice e il vaso emisferico sono piuttosto gravi; così contrapposi loro la snellezza d'una navicella in sardonica. Alta 12 cm. circa, d'argento dorato in pessimo stato, manca di metà circa e in parte degli ornati a filigrana, ornamento leggiadro

---

(1) Teofilo insegna la fabbricazione dei calici col sistema dello sbalzo, eseguito sul metallo e delle scannellature che si allineano: è, questo, un motivo che orna molto i calici, e se volete niellare le scannellature, dice Teofilo, cercate che l'argento abbia una sostenutezza considerevole ed alternate i pezzi dorati ai niellati (Lib. II, cap. XXVII). In Germania e in Isvizzera, dice il Bapst (*Rev. archéol.*, 1883, p. 65) si costumarono dei calici di stagno, muniti di un piccol tubo o sifone dal quale i fedeli « *aspiraient pour communier sous l'espéce du vin* ».

(2) *Dictionn* voce *Calice*, pag. 106.

(3) La patèna è un vaso sacro che si adopera fino dalla più alta antichità, nel ministero degli altari; viene chiamata così dal latino *patere* a motivo della sua forma appiattita. La materia delle patène era ed è la stessa dei calici. Vi sono delle patène dette ministeriali, più grandi di quelle destinate « ai pani consacrati » da distribuire al popolo, e vi sono delle patène chiamate crismali destinate al crisma per il battesimo e la confermazione; queste sono concave. Alcune, perciò, servirono da semplice ornamento d'altare; — queste sono sovente nobilmente decorate.

della base; ma, benchè sommamente deteriorata, la navicella di S. Marco, si precisa ancora bene nelle sue linee mosse alla cimasa come quelle d'una formella bizantina.

Alcuni altri vasi copiai dal tesoro marciano e sono: (fig. 199).

a) calice di vetro con punte all'esterno e montatura d'argento dorato. Un anello in cima reca una iscrizione la quale si ripete su due calici dello stesso tesoro (è alto 11 cm., largo 10, coi manichi 18).

b) calice in forma di cono tronco arrovesciato, incavato in una sardonica molta bella, montato in argento con due manichi lisci (è alto 14 cm., largo, manichi uniti, 19).

c) calice in cristallo di rocca a costolature marcate e montatura d'argento dorato, due anelli in cima e alla base, cosparsi di gemme (è largo circa 14 cm.).

d) coppa o ciotola con montatura d'oro gemmato, filogranato ed alcuni piccoli smalti.

Dei quattro vasi il più grazioso parmi il secondo: questi calici bassi e larghi, dai manichi sporgenti, ricordano alcuni vasi di Petrossa nel Museo di Bucarest.

I vasi precedenti si uniscono al calice d'onice ed alla lampada di vetro della figura seguente (fig. 200) cioè:

alla lampada marciana di vetro semplice, con tre legature longitudinali, le quali si partono dall'anello di cima geminato (metà delle pietre non esistono più), e si uniscono alla base vitrea (alta 14 cm., larga 12).

ed al calice marciano con pietre, smalti e perle, ricchissimo, montato in argento dorato: (alto 24 cm., largo 19).

Il tesoro di S. Marco, ricco di oggetti appartenenti all'epoca che si studia, si orna anche di una coppa arabeggiante, lunga, di garbo poco simpatico, con particolari sottili sul coperchio e sulla base, come ciò vedesi nel mio disegno (fig. 201). Il suo uso primitivo dev'essere stato d'una coppa da bere e le sue lettere arabiche, possono indicare la provenienza di quest'oggetto, fabbricato forse a Costantinopoli, montato con filigrane gemmate a Venezia.

Il Rohault de Fleury (1) scrisse intorno ad alcuni oggetti in cristallo di rocca, oggetti bizantini lavorati nel vetro in Oriente e montati in Occidente; a questa serie si può ascrivere la coppa marciana. Costantinopoli era un centro operosissimo di tali lavori e molti tesori di chiese, ricevettero di là alcuni pezzi ragguardevoli. Il tesoro di S. Marco può aver ricevuto questo pezzo, il quale può essere stato adattato a Venezia, nella guisa che qui si vede, adattato dico agli usi sacri. Che la coppa da me riprodotta non sia escita, d'un getto, dalla mente d'un artista solo, non è difficile vedere; il piede non

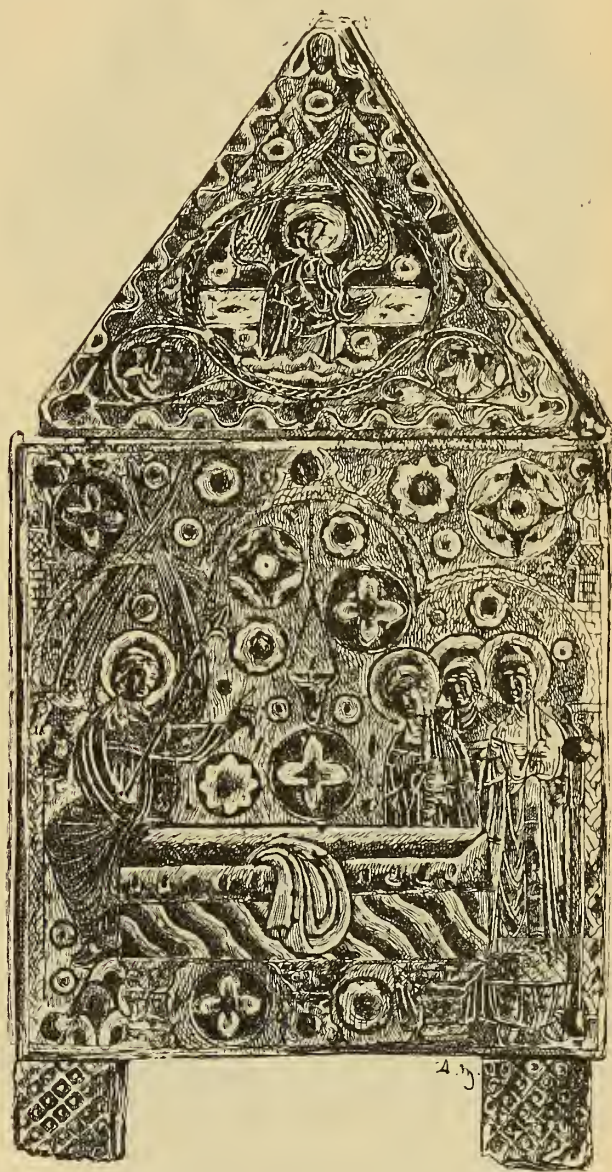



Fig. 194 — *Firenze*. Reliquiario con smalti limosini, collezione Carrand del Museo Nazionale (Fotografia Alinari, Firenze).

(1) *Revue de l'Art chrétien*, 1884, p. 265-69.

Fig. 105. — *Parigi.* Filatteri (laci anteriori) con filigrane, gemme, gioiellt e incisioni dorate, gia nella collezione del conte De l'Escalopier,

si attacca bene al fusto ed ha aspetto disorganico e il coperchio, trinato, in forma di cupola a giràli, con un anello a giràli ancor esso, forma un complesso d' argento dorato, che le gemme fioriscono. Le filigrane dovrebbero appartenere all'XI o al XII secolo. Il Durand non si arrischiò a datare il vetro nè la montatura (1), ed il Barbier de Montault assegnò la coppa al XIII secolo, non escludendo che sia più antica dell'XI secolo (2).

Appartiene al secolo successivo assai avanzato, l' opera indicata di un calice che gli operai del Duomo di Pistoia dettero a fare (fine del 1264) a Maestro Pace di Valentino, orefice senese. Così si ricorda che il nome del nostro orefice va specialmente congiunto all'opera del calice di Pistoia, un grande calice d'oro imperlato e tempestato di gemme, eseguito per la famosa sacrestia dei Belli Arredi, in un ad un testavangelo recante imagini in rilievo, smalti e pietre preziose.

Su questo calice — lo dissi — vari autori scrissero memorie dal Ciampi, allo Zdekauer, al Bacci al Chiappelli, su la base di documenti posseduti dall'Archivio comunale di Pistoia, tuttavia, benchè lo Zd. abbia fatto molto e il Bacci con lui, quest'ultimo dichiara che una completa e accurata pubblicazione de' documenti concernenti l'opera di M.° Pace a Pistoia, resta da fare.

Il calice, che era monumento cospicuo, vuolsi pesasse 12 libbre e 4 once comprese le gemme (non escluse come si pensò), diversamente il peso sarebbe stato enorme ; lo che vien provato da un documento ove si legge che il calice aveva il peso anzidetto « *ornatum de gemmis* ».

Notò il Chiappelli (3) la esistenza del calice fino al 1503 quando si volle riscattarlo perchè impegnato a Bologna, ma il calice andò a Firenze perchè questa città aveva dei crediti su Pistoia; e forse il calice stesso venne distrutto o venduto a tempo delle imposizioni spagnuole avanti o dopo l' assedio del 1630.

Complemento ai calici, si costumarono dei cucchiai bucherellati, destinàti a versare l' acqua ed il vino nel calice a scopo di epurazione « *coclear aliud*

(1) *Annales archéol.*, v. XXI, p. 341-43.
(2) *Revue de l'Art chrétien*, 1888, p. 296-98.
(3) L'*Illustratore Fiorentino*, Firenze 1904 p. 55. Il Bacci, op. cit. p. 9, osserva che lo Zd. errò a credere « che si trovava a Satornana (Pistoia) un calice dugentesco detto di S. Zenone: il calice si trovava Pistoia e fu mostrato da un messer Trucimanno, che pare fosse a Satornana, a M.° Pace. Il T. avrebbe avuto il calice in custodia.

majus perforatum et deauratum » questi cucchiai ricevettero talora le linee della bellezza (1).

Volevo unire allo studio dei calici quello delle ampolline, ma sono rare, e rarissime quelle da assegnare all'XI, XII e XIII secolo; questa (fig. 202) che appartiene alla Biblioteca nazionale di Parigi, è un genialissimo modello del XIII secolo. Alta 14 cm., certamente appartiene agli oggetti religiosi; ciò lo dimostra l'angelo nel corpo del vaso.

Un'ampollina molto antica, dello stesso carattere stilistico della precedente, esisteva anni or sono, in una collezione inglese e si dava al XII secolo; se la memoria non m'inganna (mi duole che questo ricordo non mi sia venuto in tempo per appurarlo), l'ampollina attribuita al XII secolo trovasi nel Museo di Kensington, ma sulla sua autenticità vennero esposte delle riserve autorevoli.

Il Museo nazionale di Firenze possiede un'ampollina con smalti a incavo; qualche anno fa era agli Uffizi e sale a minore antichità delle due di Parigi e di Londra, però non va più là del XIII secolo (2).

Il Demay, scrivendo sul costume sacerdotale (3), narrò, con un signorile corredo di esempii, l'evoluzione ornamentale dei pastorali, da un tipo (1067) a semplice volùta o riccio, a uno ornatissimo (1529). Il mio Autore, francese, scelse dei modelli del suo paese. e mostrò un antico pastorale del 1067 corto, senza nodi, con un riccio — il pastorale di Riccardo arcivescovo di Sens. Poichè il riccio ha una capitale importanza nei pastorali, la nostra attenzione va diretta specialmente su questo punto; il Demay nota un pastorale del 1126, dopo quello del 1067, col riccio semplicissimo accompagnato ad un nodo sul suo nascimento, avvertendo che verso il 1225 il riccio comincia ad ornarsi e finisce ora in trifoglio ora in rosone (pastorale di Tebaldo d'Amiens arcivescovo di Rouen nel 1225) e nel pastorale di Pietro di Montbrun, arcivescovo di Narbona nel 1282, il riccio finisce in testa di serpente o dragone. Cominciando da verso la fine del XIII secolo il riccio, indipendentemente dalla sua decorazione interna, si fiorisce, sul dorso, di foglie dapprincipio piccole, poi

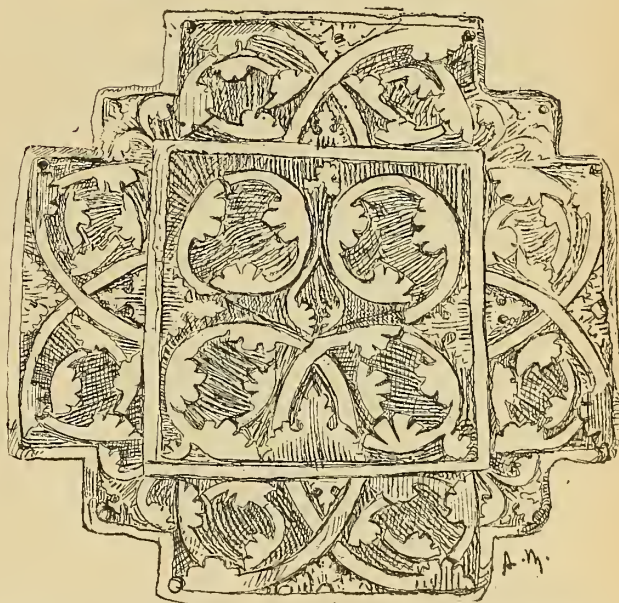
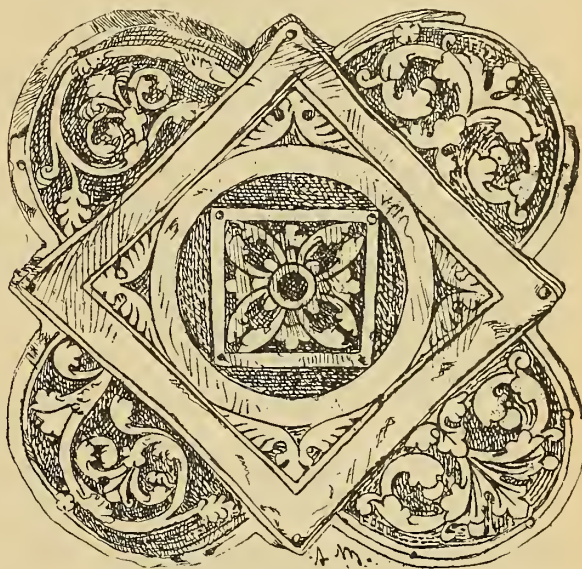



Fig. 196. — *Parigi.* Filatteri (lati posteriori) già nella collezione del conte De L'Escalopier.

più grandi; ciò che avvenne soprattutto alla fine del XIV secolo. Così dal 1381 — esiste un monumento datato — il riccio prende la forma di S, (non prendasi alla lettera tale constatazione) questo novo tipo si osserva vieppiù a mano a mano che si avvicina il Rinascimento.

(1) Barbier de Montault II, *Le Vatican* p. 292, n. 2. Havvi altresì, un cucchiaio d'oro molto bello ed antico pieno di buchi, che serve a versare l'acqua e il vino nel calice « affinchè si purifichi e passi netto, essendo destinato all'augustissimo sacramento dell'altare » (Doublet *Antiquités de l'abbaye de Saint Denys*, p. 344).

(2) Metto qui il ricordo d'un vaso antico di porfido che gli orefici dell'abate Suger, a Saint Denis, ridussero a mo' d'una aquila con una montatura d'oro. La montatura del XII secolo emerge sul vaso rosseggiante e cotal trasformazione bizzarra, impressiona: al Louvre, il vaso fa una delle prime figure; il Gonse, fra altri, lo riprodusse in colori, e in grande, nella sua *Art Gothique*, tavola presso la pag. 90 o in Viollet-Le-Duc *Dictionnaire du Mobil.* vol. I pag. 225.

(3) Le *Costume sacerdotal* in *Gazette des Beaux Arts*, Parigi, 1877, p. 529 e seg.

Divideremo i pastorali in tre classi: tutti hanno per finale una volùta, gli uni semplice, gli altri infogliata, gli ultimi storiata. I più antichi sono quelli colla volùta semplice.

Sotto l'atrio della basilica di S. Ambrogio a Milano vedesi un bassorilievo a raffigurare il santo titolare, in mitria, simmetrico persino nel movimento dei bracci, sì che da una mano egli tiene il pastorale, dall' altra un tirso a far simmetria; il bassorilievo appartiene alla fine dell' XI secolo o forse va più là e qui interessa, perchè documenta la forma dei vetusti pastorali della chiesa, colla volùta semplice ed il finale a testa di drago.

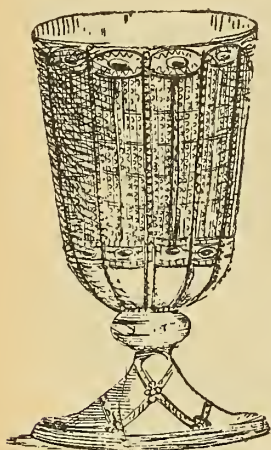



Fig. 197. — *Chelles*. Calice d'oro con smalti e pietre, nel convento di Chelles.

Anticamente il pastorale vescovile era indicato coi nomi di *cambuta* o *baculus* (bastone particolarmente per scettro o mazza di comando), ed i Musei posseggono molti pastorali o volùte o ricci, uniti al nodo che innesta il riccio al bastone, partecipando all' ornamento del primo, cioè, essendo abbellito di figure e ornato quanto il riccio; nè si esclude che l'ornato si svolga su una parte disotto al nodo, la cui forma comune, a cipolla, si tramuta in quella di due sezioni sferiche congiunte ad un anello, o in tutt'altra guisa. Il riccio spesso quand'è ornato raffigura, nel XII e XIII secolo, un serpe che simboleggia il diavolo, il quale s' infuria sopra un leone o ne è colpito; in questo caso simboleggia il bene e richiama il leone al quale Cristo venne assomigliato; *Vicit leo de tribu Iuda*. In alcuni pastorali il riccio si inalza sopra il nodo per mezzo di un angelo, tipo raro; in altri l'arcangelo S. Michele combatte il serpe, cioè Sàtana; in altri ancora la Vergine è adorata dal pastore, cioè dal vescovo; questi ultimi due pastorali appartengono alla classe degli storiati. Le figure storiche ornano l' interno del riccio e sono scolpite in tutto rilievo, i soggetti si estendono ai fatti della vita di Cristo e della Vergine fino all' Assunzione e all'Ascensione, anzi, dalla Creazione d' Adamo ed Eva al Giudizio finale (1). Oltre a questi soggetti, notansi quelli del vescovo che prega o quelli inspirati ad un' azione concernente i pastori delle chiese; — di questo genere sono frequenti i ricci col vescovo inginocchiato davanti alla Vergine.

I bastoni dei cantori ricevettero l'arte come i pa-

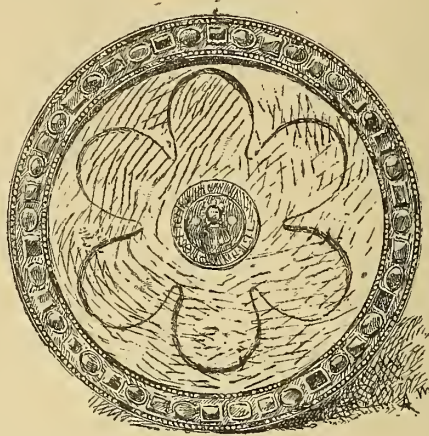



Fig. 198. — *Venezia*. Patena d' alabastro orientale, con montatura in argento dorato e medaglione in ismalto; e calice di onice, pure con montatura in argento dorato, nel tesoro di S. Marco.

storali, ma quelli sono rari quanto questi sono numerosi: l'arte carezzò molto più i pastorali per ciò che essi servono ad una somma dignità ecclesiastica; comunque, anche i bastoni dei cantori ricevettero l'arte, soprattutto nell'estremità superiore, nel finale, onde essi possono dividersi in tre classi, tenuto conto dell'ornato finale: — bastoni a pomelli, storiati e a tau (T).

In un Inventario del 1295 a S. Paolo di Londra,

(1) Martin e Cahier *Le Bâton pastoral* in *Mélanges d'archéologie*, vol. IV, p. 161-256.

si legge: *Baculus Cantoris de pecus eburneis et summitate cristallina, ornata circulis argenteis deauratis, triphoriatus lapidibus insertis* (1); la qual nota deve riferirsi ad un bastone a pomelli, e rivela la ricchez a di simili bastoni in cui l'avorio s'intreccia all'argento, alle gemme incrostate e la sommità s'ebbe forse una palla di cristallo.

Il Didron (2) ricorda il bastone coperto di lamine d'oro, che l'apostolo S. Pietro avrebbe dato a S. Materno, conservato nel Duomo di Limbourg-sur-Lahn, con una palla d'oro in cima; e narra che a Treveri, ove S. Materno fu vescovo, e in una parte della Germania, gli ecclesiastici usano una mazza con pomo d'avorio, insegna religiosa che deriva dall'antico bastone.

I bastoni storiati ricevettero dunque l'ornamento di gruppi scolpiti in cima entro a nicchie o no; — e quelli a tau hanno la forma di questa lettera, e sono scolpiti con ornati o figure, ma talora la linea orizzontale del T, si compone di curve e rette rivestite con fronde, lo che conferisce ad essi un aspetto meno comune.

Il bronzo, il rame, l'argento dorato, l'oro, l'avorio, il legno, lo smalto, le gemme, qualsivoglia materia servi alla costruzione dei pastorali e bastoni; gli esempii che qui unisco, di varie epoche e vari gusti, lumeggiano il mio argomento. Lo smalto occupa il posto principale. Il mio modello più ragguardevole è il pastorale della collezione Carrand a Firenze (fig. 203), rame smaltato e dorato su cui alcune storie emergono nello smalto, esprimendo lo spirito e le tendenze dell'arte arcaica di Limoges nell'XI secolo per mezzo di uń artista firmato, un monaco Guglielmo: FRATER WILLELMVS ME FECIT. Gli altri modelli (fig. 204 e 205) li assegno al XIII secolo con una differenza di età che va dai primi anni agli ultimi; e agli ultimi anni assegno il riccio o pastorale nel Museo civico di Milano (fig. 206).

Il XIII secolo non è povero di cosiffatti lavori, e fra gli smalti appartenenti al Museo cristiano del Vaticano, attrae un bellissimo pastorale di cotal secolo il cui riccio reticolato, abbellito da gattoni, racchiude la scena dell'Annunciazione ed il nodo cilindrico, ornato di quattro santi, ha il bastone su cui scivolano tre serpi. Un altro pastorale, dell'istessa epoca e dello stesso Museo, ha il riccio coi gattoni, e il riccio raffigura un serpe avvoltolato che la spada dell'arcangelo S. Michele colpì.

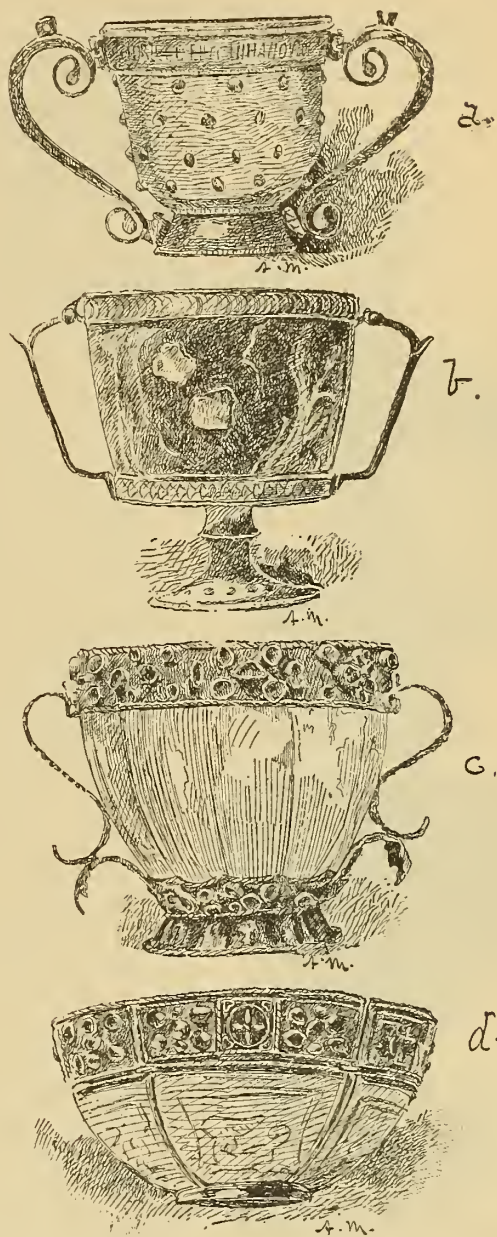



Fig. 199. — *Venezia.* (*a*) Calice di vetro con montatura in argento su cui sta incisa la formula della consacrazione del vino; (*b*) calice di sardonica con montatura d'argento dorato; (*c*) calice di cristallo di rocca con montatura d'argento dorato e gemmato; (*d*) coppa di turchese (?) con montatura d'oro gemmato e filogranato ornato di smalti, nel tesoro di S. Marco.

Secondo un uso antico continuato nel Medioevo, a quando a quando in Italia riapparso (altare di S. Maria Maggiore a Spello, opera del Rinascimento di Rocco da Vicenza (1)) le chiese s'ornavano d'un al-

(1) De Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, 2.ª parte *Glossario*, p. 160.
(2) *Ann. Arch.* 1859, p. 117.

(1) *Ornamento nell'Architettura*, vol. II, p. 359.

tare isolato sotto un ciborio, specie di baldacchino solido, la cui vòlta era sostenuta da colonne; ivi l'officiante veniva, a così dire, nascosto da tende collocate tra una colonna e l'altra, nascosto dico alla vista dei fedeli nei momenti più solenni del mistero divino; — l'altare col ciborio, sembrava quindi una chiesa nella chiesa.

Anastasio il Bibliotecario, o chi per lui, nel *Liber Pontificalis*, cita delle costruzioni di tal genere e nella sua enumerazione occupano il primo posto gli altari di metallo smaltato (*altaria interstita*) la cui origine è lontanissima; persino Costantino ordinò sette altari d'argento di duecentosettanta libbre l'uno, destinati alla chiesa che portava il suo nome, Basilica Costantiniana. In seguito i pontefici continuarono quest' uso e, mercè loro, si ebbero non soltanto degli altari metallici, ma perfino dei cibori; così Leone III (795-816), dice il citato *Liber Pontificalis*, inalzò nella basilica di S. Pietro, sopra all'altar maggiore, un ciborio portato da quattro colonne d'argento purissimo; lo stesso papa fece la medesima cosa nella basilica di S. Paolo (1).

Fig. 200. — *Venezia.* Lampada di vetro montata in argento e calice di onice, con montatura in argento dorato, medaglioni smaltati e pietre fini, nel tesoro di S. Marco.

La sontuosità degli altari di Costantino e dei primi pontefici parrebbe difficilmente superabile; tuttavia sarebbe stata eclissata dall'altare di S. Sofia a Costantinopoli. Chi studia l'arte bizantina deve ricorrere sovente a S. Sofia, alla famosa basilica giustinianea (VI secolo) sorta su quella di Costantino (325) e di Costanzo, questa meno importante di quella, le

Fig. 201 — *Venezia.* Coppa con manichi di cristallo di rocca orientale con montatura di filigrana gemmata, nel tesoro di S. Marco.

cui vicende, da Costantino che la dedicò alla Divina Sapienza, furono narrate più volte (1).

L'altare di S. Sofia aveva d'oro persino il pezzo di pavimento che lo circuiva e le perle, le pietre, l'oro, l'argento, erano tali e tante, e di tal peso, da parere una favola la descrizione di quest'altare bizantino. L'altare, sostenuto da sei colonne, brillava in guisa affascinante: esso stava sotto ad una cupola d'oro inalzata su quattro archi, tenuti su

(1) Vita dei SS. Silvestro, Sisto III e Leone III del *Lib. pontif.*

(1) Melani, *Manuale di Architettura*, 4.ª edizione. A proposito di altari appartenenti all'alto Medievo italiano, giovi ricordare che talora si fecero di bronzo. Ne conserva uno molto antico (XI sec.?) il Duomo di Brunswick.

da altrettante colonne, sulla cupola spiccava, come sole in mezzo al firmamento, un globo d'oro di centodiciotto libbre di peso, ornato da una croce aurea di ottanta libbre. Si aggiunga il corredo delle lampade e degli altri accessori e si avrà qui più del necessario per credere al regno dei sogni.

Certi altari erano semplici, ma abbelliti nei giorni solenni, con stoffe preziose, tessuti d'oro, seta, ornati da perle e storie figurative; cotale decorazione — questo *pallium* — fe' dare lo stesso nome all'ornamento mobile di metallo che decòra e forma gli altari.

Fig. 202. — *Parigi.* Ampollina di rame smaltato, nella Biblioteca nazionale.

L'Italia su questo campo, nell'epoca di cui si parla, vanta due opere superbe; soprattutto una famosa, la palla di S. Marco a Venezia e l'altare di S. Ambrogio a Milano. Converrà parlare estesamente così dell'uno come dell'altro monumento; e poichè la palla d'oro forma il pezzo capitale del tesoro marciano, gioverá riassumere le vicende di questa famosa raccolta sul cui valore potrebbe non essere sufficientemente informato chi legge.

L'origine del tesoro marciano, ossia la destinazione in S. Marco, di un luogo atto a custodire reliquie ed oggetti preziosi, data dal principio del secolo XIII, da quando Venezia si arrichì delle spoglie, per la massima parte sacre appartenenti alla espugnata metropoli dell'impero orientale. Prima del 1204, vuolsi (1),

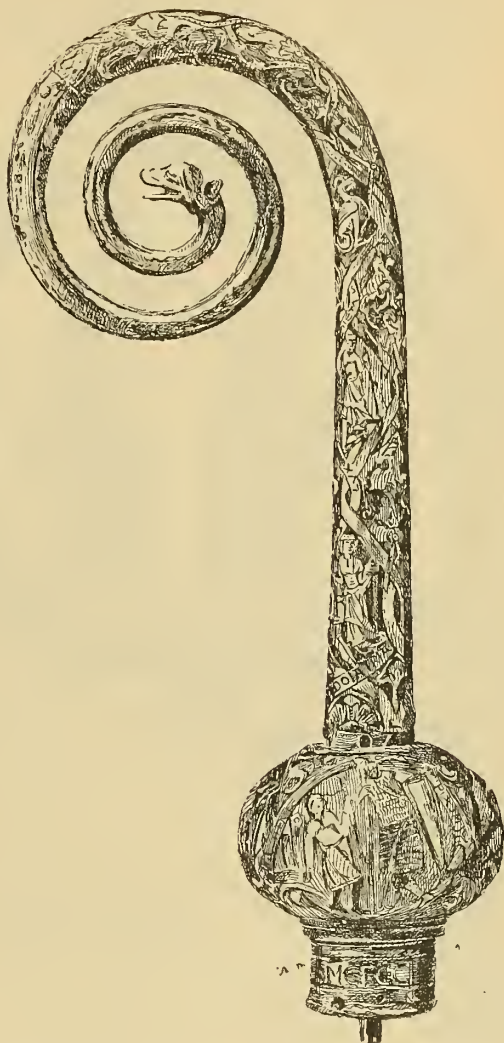



Fig. 203. — *Firenze.* Riccio di pastorale con smalti, nel Museo nazionale. (Collezione Carrand).

se pur vi erano in S. Marco alcune reliquie, oltre ai corpi dell'Evangelista patrono e del martire Isidoro da Scio, queste probabilmente si custodivano

(1) Pasini, *Tesoro di S. Marco,* Venezia 1887. Pel tesoro in genere oltre al Pasini veda: Durand, *Trèsor de Saint Marc à Venise* in *Annalès Archèologiques* 1860, vol. XX, p. 164, 208, 251 e 307, vol. XXI, pag. 94 e 336, vol. XXII, pag. 21. E il Bock, *Der Schatz von S. Marcus in Venedig*, Vienna, 1861. Della palla in specie molti trattarono; fra gli scrittori più antichi il Cicognara nelle *Fabbriche di Venezia e le sue lagune*, 1847, e nell'anno medesimo con ampiezza e diligenza maggiore, il canonico prof. Gio. Bellomo *Pala d'oro della Patriarcale Basilica di S. Marco*, Venezia, 1847. (Deve dirsi più correttamente palla dal latino *pallium*). — E veda Paoletti E., *Il Fiore di Venezia*, vol. II; vi si tratta della pala di S. Marco — Durand, *Trèsor de l'èglise Saint Marc de Venise.* la palla d'oro. in *Annales Archèologiques* 1860, pag. 164 e seg. Il D. descrive i soggetti della palla ad uno ad uno. Soprattutto interroghi il Veludo, la *Palla d'oro* nel *Tesoro di S. Marco* del Pasini. parte dell'opera su la *Basilica di S. Marco* edita dall'Ongania.

negli altari o nella sacrestia, ed è curioso che nel 1617, il 22 aprile, si siano scoperte moltissime reliquie del tesoro, da lungo tempo nascoste entro alle grosse mura ove il tesoro aveva la sede. Nelle varie vicende delle reliquie marciane va corretta l'accusa che i Francesi in generale, e Napoleone in particolare, si siano impadroniti del tesoro marciano; Napoleone, privò la Marciana dei soli quattro cavalli sulla facciata. Il tesoro fu danneggiato dagli stessi Veneziani; difatti, nel 1797 l'Autorità municipale ordinava il trasporto degli oggetti al Comune, per ragioni di pubblica necessità, e gli oggetti disfatti, le perle e le gemme scastonate, i metalli condannati alla fusione, recarono all'erario pubblico lire venete duecentonovantamiladuecento e ottantadue; (la lira veneta era metà della nostra attuale).

Fig. 204. — *Bologna*. Riccio di pastorale bronzeo con smalti, nel Museo Civico (Fotografia dell' Emilia, Bologna).

Fu salva la celebre palla d'oro perchè si credette, dicesi, di vile metallo dorato e furono inoltre salvate un certo numero di reliquie, per merito soprattutto di Domenico Guizzetti, che le nascose per diverso tempo, eppoi le restituì a S. Marco; così da Vienna nel 1802, giunse l'ordine che si dovesse ricollocare alla meglio nei luoghi del tesoro, quanto dopo la « rapina municipale » era rimasto d'oggetti sacri e profani appartenenti alla Marciana.

Nel 1798 i resti del tesoro depredato erano sparpagliati; alcuni oggetti si trovavano alla Zecca, altri in deposito al Banco-Giro in tutela dei debiti del Municipio, pochi ancora restavano nella Marciana; nel 1801 si trasferirono intanto, nella Biblioteca pubblica, il celebre Breviario Grimani ed alcuni codici, sicchè l'anno dopo si stabiliva, come ho detto, di ricollocare alla meglio, nel tesoro, gli oggetti rimasti. A capo d'altre vicende gli oggetti stessi furono depositati ancora alla Zecca e al Banco-Giro; e, alcuni venduti, produssero una somma adoperata vuolsi al restauro di S. Marco. Trascuro altri particolari come quello che nel 1819 si venderono a Costantinopoli alcune spoglie del tesoro, là donde in gran parte erano pervenute, bottino e trofeo di guerra; nè trascuro di dire che poi si ricollocarono nelle stanze del tesoro gli oggetti preziosi, e solo dopo vari lavori di riattamento, nel 1832, ciò avvenne in guisa compiuta, onde gli oggetti si rimisero solo allora al luogo ove sono oggidì.

La palla d'oro, avvertii, fu salva perchè si stimò di vile metallo dorato. Benchè ciò sia inverosimile (era facile appurarlo) lo ripeto, per mettere a contrasto questo fatto colla ricchezza inaudita della palla.

Ne offro l'assieme architettonico da cui balza chiara una certa dissociazione fra il motivo sostanziale della parte inferiore e quello della parte superiore (fig. 207).

Sopra un sostegno di fini marmi la preziosa palla s'innalza dietro l'altar maggiore della basilica di S. Marco, ed ha la forma di un rettangolo la cui larghezza è m. 3 e 48, l'altezza 1 e 40.

Dice un'antica Cronaca, la più antica di tutte le cronache veneziane, verace fondamento alla storia veneta, che Pietro Orseolo I. stato doge soli due anni, (976-78) monaco diciannove, poi santificato — dice questa Cronaca che Pietro Orseolo, volle che si facesse a Costantinopoli un quadro, *tabula* poi detto palla, d'oro e argento. Questa asserzione ritenuta auto-

revole, dal Zanotto nella *Venezia e le sue lagune* (1) vien quasi rigettata, perchè la palla manca d'ogni iscrizione riguardante l'Orseolo e mostra il lavorio di vari secoli. L' Orseolo avrebbe ordinato la palla (*tabulam altaris*) a Costantinopoli, nel corso dei secoli essa si trasfomò, ampliò ed arricchì e nel 1105 la palla stessa ricevette novità di forma e maggior splendore per volere di Ordelafo Faliero, il quale fe' cambiare aspetto all'antico monumento e ordinò che fosse lavorato a Venezia, si dice, da artisti greci.

La storia della palla ha un nuovo periodo nel secolo successivo al XII concernente l'epoca del doge Pietro Ziani (1205-1229), nel qual tempo la palla si restaurò e rinnovellò parzialmente, come viene indicato da un'iscrizione sulla palla stessa. Una notizia data dal Veludo (2) scompone peraltro la istoria del monumento; il Veludo basatosi su una narrazione di una visita fatta a Venezia nel 1438 dall'imperatore Giovanni Paleologo, osserva che tutta la parte superiore con altre lastre della palla, altro non è che un' aggiunta del secolo XII, quindi non pertinente all'Orseolo (era facile accorgersene) e neanche al Faliero; tuttociò fece parte del « templon » nella chiesa monasteriale dell'Onnipotente a Costantinopoli (il « templon » era, nella chiesa greca, la riunione a più ordini di sacre imagini con la rappresentazione delle dodici feste « despotiche » o solenni del Signore e della Vergine). Il Veludo sostituisce al Faliero, l'imperatore Giovanni Comneno (1118-1143). La ragione della sostituzione non è ben dimostrata; e poichè la palla conterrebbe il ritratto del Faliero, ciò che giustificherebbe in qualche modo la parte che questo doge avrebbe nella palla, si nega che il noto ritratto sia quello del Faliero e si asserisce che rappresenta il detto Comneno. Comunque sia, la palla di Venezia appartiene a varie epoche e gli smalti a tramezzo che ne ricuoprono tutta la superficie, appartengono al X, XI, XII, XIII, e XIV sec. La figura più imponente, superbo smalto del XII secolo, è il glorioso Cristo che benedice, la cui testa dai larghi occhi fissi ed espressivi e dall'incarnato fine, va circondata da ampia aureola a duplice fila di perle. Esso siede su un trono sontuoso e la sua ampia veste a piegoline, sottolinea il nudo sapientemente.

(1) Vol. II. p. II, pag. 82.
(2) Monografia citata nel lavoro sul *tesoro di S. Marco* del Pasini. In antico la palla d'oro fu coperta da una tela dipinta dal Vivarini e poi da una di Maffeo Verona, ambedue importanti depositate nel Museo della Basilica recentemente istituito.

L'elenco di soggetti svolti nella palla d'oro spiegherà il contenuto di questo famoso monumento di oreficeria bizantina.

Soggetti della Palla d'oro di Venezia (1).

Parte superiore.

Lastre.

1. Le Palme o entrata di G. C. in Gerusalemme.
2. G. C. al Limbo.
3. Crocifissione.
4. Arcangelo Michele.
5. Ascensione.
6. Pentecoste.
7. Assunzione.

Medaglioni.

8-12. Busti di santi.
13. S. Eugenio?
14-25. Santi.
26. La Vergine.
27. Santa . . .
28. S. Demetrio.
29. San . . .
30. S. Pietro.
31. La Vergine.
32-33. Santi . : .
34. Gesù Cristo,
35. S. Giovanni.
36. S. Cosimo.
37. S. Teodoro.
38. S. Anna.
39. San . . .
40-47. Santi, fra i quali S. Eugenio e Sant'Ermolao.
48. S. Gio. Battista.
49-50. Santi . . .
51. Arcangelo Michele.
52. Arcangelo Gabriello.
53-54. Santi, fra i quali S. Eugenio?
55. La Vergine con Gesù Bambino.
56-57. Santi . . .
58. Gesù Cristo.
59. S. Pietro apostolo.
60-61. Santi . . .
62. Gesù Cristo.
63. S. Paolo.
64. Il Precursore.
65. S. Gregorio Taumaturgo.
66. S. Matteo.
67. S. Basilio.
68. S. Giovanni Crisostomo.
69. S. Cirillo.
70. S. Teodoro.
71. S. Andrea.

Parte inferiore.

Lastre.

72. Cristo glorioso.
73. S. Marco.
74. S. Giovanni.
75. S. Matteo.
76. S. Luca.
77, 78, 79. Apostoli.
80. San . . . vescovo.
81. Apostolo.
82. S. Pietro.
83. S. Paolo.
84-88. Apostoli.
89. Isaia.
90. Nahum.
91. Geremia.
92. Daniele.
93. Mosè.
94. Ezechielle.
95. Inscrizione.
96. Doge.
97. La Vergine.
98. Irene.
99. Inscrizione.
100. David.
101. Elia.
102. Zaccaria.
103. Abacucco.
104. Malachia.
105. Salomone.
106. S. Lorenzo diacono.
107. S. Eleuterio.
108. S Vincenzo.
109. Annunciazione.
110. Natività.
111. Presentasione.
112. Battesimo.
113 Cena.
114. Crocefissione.
115. G. C. al Limbo.
116. Sante donne al Sepolcro.
117. Apparizione.
118. Ascensione.
119. Pentecoste.
120 S. Pietro diacono.
121. S. Stefano diacono.
122. S. Fortunato diacono.
123-129. Arcangioli.
130. Tetramorfo.
131. Preparazione del trono.
132. Tetramorfo.
133-139. Arcangioli.
140-149. Leggenda di S. Marco.

Medaglioni.

150, 151, 152 . . . .
153. Caccia.
154. Caccia.
155. Soggetto simbolico.
156. La Vergine.
157. Grifoni.
158. Caccia.
159. Contantino.
160. San . . .
161-162. Due simboli d'Evangelisti.
163. Gesù Cristo.
164-165. Due simboli d'Evangelisti.
166. San . . .
167. S. Michele.
168. San . . .
168. Mazzo di fiori.

La ricchezza dell'altare di S. Ambrogio a Milano è considerevole (1), ma l'impressione estetica che se ne riceve non sale all'altezza che tocca quella con-

(1) Tenga davanti la fig. 208.
(1) L' altare quadrifronte di S. Ambrogio ha ispirato molti studii, ne cito alcuni fra i più recenti, qualche altro è indicato nelle pagine seguenti. — Beltrami, *La basilica ambrosiana primitiva e la ricostruzione compiuta nel secolo IX*, Milano, 1897. Tratta anche dell'altare. — Braun, *Le paliotto à Saint-Ambroise, de Milan*, 1899. — Nella *Revue de l'Art chrétien*, 1900, 2.° fascicolo il Barbier de Montault, tratta del *Trésor de l' Eglise Saint-Ambroise à Milan* e riproduce l' altare della basilica; questo è il seguito dello studio sul tesoro da lui iniziato (1899). V. inoltre Sant'Ambrogio. *Intorno alla basilica di S. Ambrogio*, Milano, 1893. Estratto dal *Politecnico*, 1893 e *Arte e Storia* 1899, p. 90 e seg. in cf. collo scritto del Bertoglio Pisani, ivi 1899, p, 109 e seg.

cernente la palla d'oro di Venezia, anche a motivo che questa splende tutta di colore vivo e forte.

L'altare ambrosiano è bensì più ornato d'imagini, e disegnandone un fianco (Tav. XXI), io dò una pallida idea dell'altare; ma se il lettore credesse che fosse

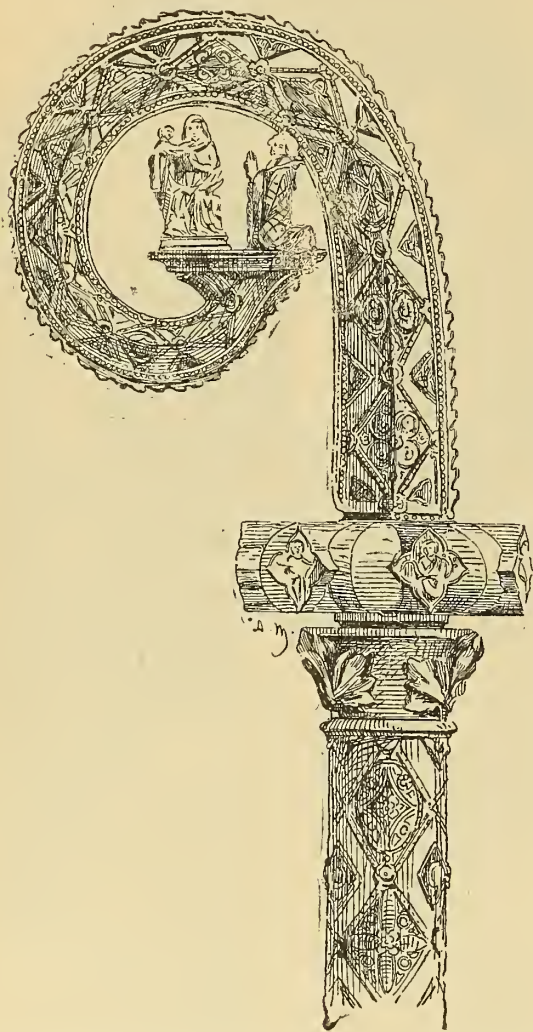



Fig. 205. — *Londra.* Riccio di pastorale, nel Museo di Kensington (Collezione Soltykoff).

composto d'imagini a tutto rilievo, balzanti su fondi aurati o coloriti, si sganni. L'altare ambrosiano è fatto di bassorilievi. Esso si compone di quattro grandi specchi corrispondenti alla pianta rettangolare d'un altare isolato e trovasi sotto al ciborio, in cima alla chiesa, coperto da palliotto usuale chiuso da sportelli robusti. L'altare ambrosiano d'oro laminato sul vasto specchio principale (l'anteriore), nelle altre faccie d'argento dorato e in qualche punto d'argento non dorato, dovunque va coperto da imagini entro ai campi di una intelaiatura la quale cambia in ogni specchio, tranne ai lati essendo uguali ambo i lati.

Nel vasto specchio anteriore, entro una mandorla, sta Cristo seduto circondato da stelle preziosissime, e l' intelaiatura, qui nel mezzo, forma una croce i quattro bracci della quale, sono occupati dal simbolo degli Evangelisti; nelle superficie laterali, in una serie di quadrati, intorno alla composizione centrale, sempre circondata dalla intelaiatura a smalti e gemme variopinte rilevate e distribuite simmetricamente, un ciclo di bassorilievi narra alcuni episodi della vita di Cristo. Nell'altro specchio, il posteriore, stanno effigiati soprattutto de' fatti concernenti S. Ambrogio, e lo specchio circondato da una lunga inscrizione, (1) contiene la imagine di Angilberto e di Vuolvinio, con gran ricchezza di ornamenti e medaglioni smaltati; sulla intelaiatura qui s'incurvano, nel luogo corrispondente alla mandorla anteriore, quattro tondi circondati da smalti e fiancheggiati da triplice fila di quadrati, su cui chiaroscureggiano i bassorilievi. Nei

Fig. 206 — *Milano.* Riccio di pastorale smaltato, nel Museo civico.

(1) Ecco il testo della iscrizione:

Emicat atma foris rutilo que decore venusta
Arca metallorum gemmis quae compta corruscat
Thesauro tamen haec cuncto potiore metallo
Ossibus interius pollet donata sacratis
Egregius quod praesul opus sub honore beati
Inclitus . . . .
. . . . *que dicavit*
Tempore quo nitidae servabat culmina saedis
Aspice summe pater famulo miserere benigno
Te miserante deus donum sublime reportet

Dalla voce *inclitus* al *quae dicavit* le parole sono diverse, meno belle, e dicono:

. . . . *Ambrosii templo recubantis in isto*
Obtulit Angilbertus ovans, domino . . . .

In sostanza la inscrizione significa che «l'arca ricca d'ornati e gemme, un vero tesoro metallico, ha valore soprattutto per le sante ossa che contiene; e Angilberto, lieto, la offrì in onore del beato Ambrogio che riposa in questo tempio» . . , segue un'invocazione al «sommo Padre» che si prega di aver pietà di un servo benigno, «del tuo servo benigno». L'inscrizione non è chiara negli ultimi versi specialmente, in ciò che concerne Angilberto donatore dell'arca stessa che potrebbe essere «il servo benigno».

fianchi la intelaiatura, io dissi, ha lo stesso disegno, ed in ambedue i fianchi è dominata da una grande croce con fregi smaltati e gemme, che fanno restar trasecolati coloro i quali, insensibili all'interesse storico e artistico di tale cimelio, si lasciano adescare dal lusso e dalla ricchezza. Di gemme, d'ogni specie, abbonda l''altare ambrosiano e i fianchi, con le croci sfolgoranti di pietre variopinte, compongono un' armonia cromatica di somma seduzione.

I bassorilievi più belli e meglio conservati, si trovano nello specchio posteriore e nelle faccie laterali, e qua e là certi angeli in piedi, di ottimo stile, si somigliano.

Sono infinite le dispute sopra l'altare ambrosiano,

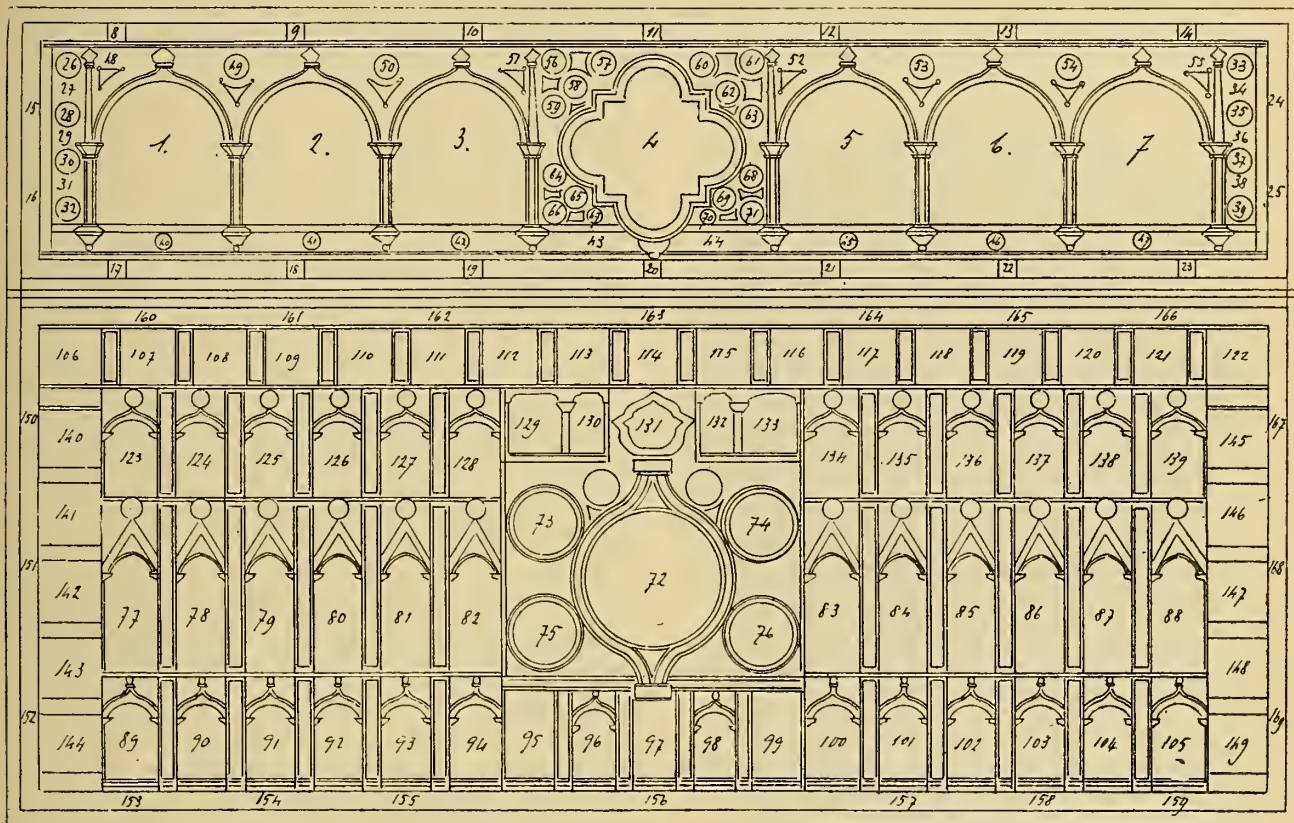



Fig. 207. — *Venezia*, Assieme schematico della Palla d' oro, nel S. Marco: disposizione delle immagini e delle storie (V. p. 223).

il quale costituisce un problema sufficientemente involuto ed oscuro, se ciò si deve dedurre dall'incalzarsi vivo dei disputatori. La basilica di S. Ambrogio è tutta un problema cominciando dalla sua attuale mole architettonica da taluni riferita al IX secolo, mentre appartiene all'XI e XII.

Il nostro monumento sarebbe dunque anteriore di più che un secolo alla palla di S. Marco. La tradizione e le storie vecchie milanesi, narrano che esso altare fu donato nell' 835 da Angilberto II arcivescovo di Milano alla basilica di cui, anche oggidì, è prezioso ornamento. Una scritta VVOL | VI | NIVS | MAGISTER | PHABER | ci dice che ne fu l' autore un VVolvinio e la esistenza del doppio V, in questo nome, ne indusse a ritenere che VVolvinio fu un artista straniero, onde l'altare sarebbe un'opera forestiera d'un artista eminente di cui, oltre al nome e al ritratto effigiato sull' altare, non si sa niente. Ma nessuno accertò che VVolvinio, fu un forestiero; già sembrò al Labus che il nome fosse italiano, anzi romano come quelli di Varinio, Volcinio, Versinio ed altri, con cui esso ha una certa assonanza. V'ha inoltre che l' iniziale del nome VVolvinio non si presenta nella guisa di due V riuniti (W) ma staccati (VV), onde il secondo V può considerarsi un U, perciò il nome si leggerebbe Vuolvinio, lo che vale a sperdere ogni dubbio. Il Cipolla dimostrò la lunga ospitalità del W in Italia e osservò che il W stette in luogo del V V come in *servus* (1); se dopo ciò si insistesse sul forestie-

(1) *Per la storia d'Italia e dei suoi conquistatori*, Bologna, 1895. appendice: La lettera W, p. 674.

rismo del nome Vuolvinio, ogni discussione a nulla approderebbe e sarebbe meglio cambiare soggetto. L'epoca, lo stile del monumento potrebbero lumeggiare la questione se non fosse che tuttociò crea un'altra questione, poichè l'altare ambrosiano non si sa preciso a che età appartiene; mentre taluni sostengono il IX secolo altri, basandosi sulle testimonianze stilisstiche, vecchiano l'altare e lo assegnano al XII secolo. Da tempo io sono fra questi ultimi; perchè non si può ammettere che la scultura del IX secolo

Fig. 208 — *Roma*. Patèna liturgica d'argento, scoperta nell'isole Bérézovoy (Siberia), nella collezione Stroganoff.

abbia prodotto opera cotanto ragguardevole; il IX secolo rappresenta uno dei periodi più poveri dell'arte italiana, e poichè l'altare è italiano non si può concepire, nel detto secolo, un'opera in cui le imagini, benchè non perfette, hanno espressioni come qui si vede e linee e gusto senza verun riscontro colle opere coeve. Un fanciullo che diviene ad un tratto oratore sarebbe un avvenimento miracoloso e il tempo dei miracoli, lo dissi, tramontò. L'altare dal lato puramente decorativo è un'opera d'insigne bellezza; coll'occhio volto sui particolari, indico soprattutto due quadri, nello specchio posteriore ambedue con la figura di S. Ambrogio a cavallo, due composizioni vivissime che restano in memoria a quanti esaminano l'altare ambrosiano. Il quale contiene pertanto non poche figure energiche e naturali; per es. gli angioli da me dianzi indicati e le composizioni con S. Ambrogio; gli angioli, intorno la croce nelle formelle del fianco da me riprodotto, specialmente l'ultimo a sinistra, sarebbe follia assegnarli ad un'epoca più antica del XII secolo. Nè parlo degli smalti, essi pure assegnabili alla fine dell'XI o XII secolo, come indicò il Kondakoff giudicatore eminente di quest'arte. Non nego che ivi esistano delle diseguaglianze ma esse non sono marcate, ed io studiando le figure scolpite colla testa piccola, sapientemente paneggiate, e studiandole sul vero o col sussidio di buone fotografie, non riesco a dissociare l'arte del XII secolo da quella che dà stile e vita alle imagini (mi si permetta di dire) vuolviniane. Così per me avvenne all'altare ambrosiano, ciò che capitò alla palla d'oro ordinata da Pietro Orseolo I, la quale fu rifatta; quindi potrei supporre essere Vuolvinio un orefice del XII secolo anzichè del IX. Poichè l'imagine di Vuolvinio si unisce a quella del donatore Angilberto II vissuto nel IX secolo, può essere logico che nell'opera compiuta, siasi associata l'imagine di quegli che ideò ed attuò quest' opera a quella di colui che la fece. Vuolvinio e Angilberto sono effigiati sullo stesso specchio (il posteriore) in due composizioni differenti su ognuna delle quali vengono incoronati da S. Ambrogio.

Sull' altare ambrosiano si sono dati tanti giudizi quante stelle sono in cielo, ma nessuno forse più oscuro ed ameno di quello offerto dal prof. Venturi (1); — questi, dichiarato che l'altare è un capolavoro carolingio del IX secolo, lo disse il maggior « saggio della civiltà fiorente nei conventi della Francia, delle forme d'arte determinatesi a Corbie, trapassate dall'Alpi insieme colle forme calligrafiche di Tours e coi codici della Badia di Fulda ». Misericordia! il V. stordisce il lettore, il quale ormai non si allontanerà più dal più prodigo seminatore di sentenze che oggi esiste.

Si attribuì falsamente ad un accidente avvenuto nel XII secolo, la rovina di tre storie dell'altare, ma un documento ritrovato in quest'ultimi tempi, prova che le storie mancanti furono rubate verso il 1588, e subito dopo rifatte, non sul principio del XVIII secolo, come notarono il Ferrari e molti altri (2).

L'altare ambrosiano ha una certa analogia con un dossale o palliotto a Città di Castello, benchè il palliotto non tocchi il punto dell'altare essendo meno ricco ed elevato di stile. Esso venne regalato al Duomo dal

(1) *St. dell'arte ital.*, vol. II, p. 233.
(1) Ratti, *Per la storia del palliotto d' oro di S. Ambrogio* in *Rass. d' Arte* 1902, p. 185-86 e Ferrari, *Monum. sacri e profani dell'imp. e reale basilica di S. Ambrogio*, Milano, 1824, p. 115.

papa Celestino II (1143-44) di famiglia castellana, è di lastra d'argento cesellata, diviso in cinque partimenti e ornava l'altare in cui stavano custodite le reliquie di S. Florido. Il partimento di mezzo, in cui Cristo benedicente emerge entro una mandorla, (motivo che si trova nella faccia anteriore dell'altare ambrosiano) si circonda da' simboli degli Evangelisti, sporgenti su piccole formelle, che circondano la mandorla stessa; questo motivo non vedesi solo nel palliotto di Città di Castello, il quale vuolsi eseguito a Roma o nella stessa Città di Castello dove gli artefici, osservò il Margherini Graziani (*L'Arte a Città di Castello*), erano allettati a dimorare dalle ricchezze della chiesa tifernate e dalla splendidezza dei cittadini. Infine lo stile del palliotto accenna i primi anni del XII secolo, o gli ultimi del secolo precedente; con quest'opinione indico al lettore cotale opera di oreficeria.

Il Reymond avvicinò l'altare ambrosiano ad un'altare del tesoro di Aix-la-Chapelle e a quello insigne, conservato nel Museo di Cluny (1), ed io seguo il R. nel trattare il mio soggetto; cioè comincio dall'altare d'oro che trovasi a Parigi nel ricco Museo della rue des Écoles. Donato dall'imperatore Enrico II (S. Enrico) d'Alemagna al Duomo di Basilea in principio dell'XI secolo, acquistato dal Governo francese nel 1854 s'inalza a 0,95, s'allarga a 1,78 e ha la facciata ornata di cinque grandi imagini in altorilievo col relativo nome, entro a degli archi. Il Redentore occupa il mezzo, REX REGNVM DÑS DOMINANTIVM e, benedicente, a destra è onorato dall'arcangelo Michele e da S. Benedetto abate, fondatore di Montecassino, a sinistra dagli arcangeli Gabriele e Raffaello alati, sopra di lui splendono le personificazioni delle quattro virtù cardinali: la Prudenza, la Giustizia, la Temperanza, la Fortezza e dei fiori, delle foglie, degli animali intrecciati, inquadrano l'altare nella cui base si legge:

† QVIS SICVT HEL FORTIS MEDICVS SOTER BENEDICTVS
† PROSPICE TERRIGENAS CLEMENS MEDIATOR VSIAS

Tale inscrizione dette luogo a varie interpretazioni come l'epoca del cimelio. Alcuni credono, il nostro monumento, anteriore al 1019, anno d'inaugurazione del nuovo Duomo di Basilea perciò esso avrebbe ornato, prima di quest'epoca, la cappella imperiale; e si osserva, nella *Basilea Sacra* del Sudan edita al 1658, che l'11 ottobre 1019, giorno della solenne inaugurazione del Duomo, presenti Enrico imperatore, l'arcivescovo di Treveri, i vescovi di Strasburgo, Costanza, Losanna e Ginevra, che fra le offerte spiccava l'altare d'oro, omaggio dell'imperatore. — Il Wackernagel, autore di una memoria su tal monumento, lo dice dell'XI secolo, l'Heider l'assegna al XII (1), all'XI lo da il Du Sommerard ed io lo credo del XII secolo.

L'altare di Basilea apparterrebbe alla scuola lombarda (il giudizio appartiene all'Accademia di Milano

Fig. 209. — *Venezia.* Madonna detta di San Marco, nel tesoro di S. Marco.

interrogata dopo il 1834) e il Way, direttore della Società degli Antiquari di Londra, avvertì giustamente che l'altare è piucchè sfiorato dal gusto bizantino; ciò verrebbe confermato dalla inscrizione in cui si leggono alcune voci greche: SOTER VSIAS HEL.

La Francia possiede un palliotto magnifico ad Aix-la-Chapelle (XI secolo) più antico e ricco di quello di Basilea, ma ne restano solo diciassette bassorilievi: anche questo si crede un dono di Enrico II.

(1) *La Sculpture florentine*, vol. I, Firenze, 1897, p. 23.

(1) *Mittheilungen der Gesellschaft für vaterlaendische Alterthümer in Basel.* Basilea, 1857.

Ebbe una famosa palla d'oro la Chiesa arcipretale di Caorle (Portogruaro), argento sbalzato e dorato dell'XI o XII sec. Alcuni quadri vennero esaminati dall'Urbani De Gheltof e succintamente illustrati (1); in due di essi egli trovò il carattere bizantino del X secolo, e una somiglianza marcata coi monumenti di quel tempo, soprattutto con un reliquiario del X secolo della collezione Stroganoff in Roma; negli altri quadri riconobbe il XII secolo. Corre la tradizione che Caterina Cornaro abbia fatto dono di questi quadri, già posseduti dai Lusignani, alla chiesa di Caorle ricordo d' un suo scampato pericolo; nè si sa altro su l'origine del monumento, la cui più alta antichità, io non saprei spingere fino al X secolo ma all' XI. La palla si apre a due zone; nella superiore Cristo in trono benedice nel modo greco ed ai fianchi un angelo, figura intiera e la Madonna, mezza figura, onorano l' imagine principale; nella zona superiore tre santi e nella cornice sporgono dei busti.

Alcune lastre d'argento dorato nel Museo di Torcello, si incuneano, a così dire, nel nostro soggetto e nel nostro momento storico; esse appartennero ad una palla d'oro che ornava l'altar maggiore del Duomo, opera bizantina del secolo X o XI; la palla fu ridotta inservibile da ciò che furono trafugati, nel 1805, due terzi dei suoi ornamenti e dopo alcune vicende, le lastre furono collocate nel Museo provinciale di Torcello.

Gli altari portatili esistettero fino da epoca remota, ma la storia non ne registra o almeno non ne dà notizia, a quanto so, avanti l'VIII secolo. Nel 754 S. Bonifacio, vescovo, celebrò la messa sulle rive del fiume Oraka, ove aveva piantata la propria tenda andando in Turingia, e soltanto in principio di questo stesso secolo, si raccolgono delle notizie sopra un altare portatile. In seguito l'uso si estese, e nel IX secolo alcune corti possedevano degli altari portatili. Carlomagno, secondo il Rock, ne avrebbe offerto uno d'argento a Roma, allorquando vi andò a farsi incoronare imperatore (799 [2]); più tardi Carlo il Calvo (840-77) offriva al monastero di S. Dionigi un altare portabile e, mano mano che i tempi svecchiano, le notizie aumentano; perciò esistono parecchie menzioni di altari portatili appartenenti all'XI e XII secolo, e la storia insegna che nel XIV secolo erasi fatto comune, nel sacerdozio, il desiderio di possedere gli altari portatili che il papa poteva ammettere sotto certe condizioni.

La forma generalmente è quella di un parallelogrammo rettangolare, ma si fecero anche degli altari circolari (1); ad ogni modo sono composti, per solito, d'una lastra di marmo prezioso su un telaio ligneo, coperto di tavola foderata d'argento o d'oro, con smalti e gemme; in certi casi al luogo del metallo si adottò l'avorio scolpito.

Il tesoro del Duomo di Modena possiede un altare portatile (tav. XXII) di cui parlano il Cavedoni, il Borghi, il Maestri, quest' ultimo in un suo MS. intitolato *Arredi e Miniature sacre della Diocesi di Modena e di Nonantola*, di cui potei aver notizia Esso altare è una specie di cassa di un bel serpentino antico verdognolo, macchiato a più colori nella parete superiore e coperto di lamine d'argento, per la maggior parte dorate negli altri lati. La tradizione vuole che la pietra di serpentino sia un avanzo del vecchio altare dell'antico Duomo modenese, l'altare si suddivide a intercolonni di colonne ofitiche con imagini in piedi entro ciascun partimento, onde ricorda il motivo di certi antichi sarcofagi. Sul listello della tavola si legge;

✝ HAC DOMINI SACRA CORPVS MACTATVR IN ARA
QVO SVMPTO VIVIT DIGNVS REVS INDE PERIBIT

e nei listelli delle faccie laterali si legge:

QVANTVS IN HAC PARVA THESAVRVS CLAVDITVR ARCA

Sui due lati più lunghi sono scolpiti i dodici apostoli negli altri due, il Salvatore con S. Geminiano a destra e S. Niccola di Bari a sinistra, nel primo lato, nel secondo la Vergine con S. Gioachino a destra e a sinistra S. Giuseppe.

In un Inventario del 1512 l'altare è così descritto: *Altare portatile S. Geminiani ex argento cum decem et octo figuris, desuper auratis in quo sunt multe reliquie, cum litteris sanctorum et lapis consacratus ex serpent. librarum octo.*

Il Rohault de Fleury nella sua opera la *Messe* disegna i due lati dell'altare maggiore e ritiene, questo altare portatile, composto di frammenti del VI, IX e XI secolo: del VI sarebbe la pietra, del IX la lastra di sotto, dell'XI le figure del contorno e le quattro teste con zampe di leone.

Quest'altare presentemente serve di base, quando viene esposto ai fedeli, alla lipsanoteca volgarmente

(1) *Mostra Eucaristica*, Venezia, p. XXXVII-VIII

(2) *The church of our fathers*, vol. I, p. 249 e passim. Da consultare specialmente per gli altari portatili.

(1) *Domina Petronilla de Benstede dedit sancto Albano unum super-altare rotundum de lapide jaspidis, subtus et in circuitu argento inclusum* Rock, op. cit., p. 252.

detta « Braccio di S. Gemignano », perchè lavorata a forma di braccio, entro cui si conserva l'osso del braccio destro del patrono di Modena.

Le condizioni non belle, le ammaccature che hanno alterato la espressione e le linee delle figure sono ostacoli al giudizio, tuttavia non so acconciarmi a quello del Rohault-de-Fleury ed io assegno al XII secolo, questo antico e singolare cimelio del Duomo modenese; lo spingersi al VI secolo tocca l'assurdo essendo un avanzo di critica arcaica.

L'Italia vanta altri altari e palliotti appartenenti all'antica oreficeria, nè è qui il posto pel famoso altare argenteo di S. Iacopo nel Duomo di Pistoia, o pel dossale di S. Giovanni a Firenze; onde chiudo il paragrafo segnalando un palliotto d'argento dorato nel Duomo di Cividale (Friùli) o chiesa collegiata, dono del patriarca d'Aquileia Pellegrino II restauratore del Duomo (1195-1204), della seconda metà del secolo XII, disegnato con una certa ricercatezza architettonica. Composto da un finto portico a tre archi con storie sviluppate orizzontalmente, ed una fascia che si discioglie, non larga, con busti entro a tondi, alternati da un motivo ornamentale, — sotto al portico si vede la Vergine seduta col bambino sulle ginocchia più grande de' due angioli che le stanno ai fianchi, nei due altri archi del portico; — quanto ai partimenti laterali, essi sono il fondo, ognuno, a quattro figure tozze e impietrite (l'ultimo partimento a sinistra ne contiene cinque) e tuttociò si fonde in un assieme decorativo di un certo effetto, che non fa obliare la povertà del cesellatore o dei cesellatori di cui non si possiedono nome nè notizie. Un nome solo, cospicuo, si unisce al palliotto di Cividale, quello del patriarca Pellegrino II, scolpito in uno dei medaglioni o ovati della fascia, commentato dalla scritta:

Ω SC DS PE	MAT
LEGRI	DEI
NVS	
PAT	MI
RIA	SERE
RCH	RE ME
A	I

Un prezioso piatto d'argento (fig. 208) della collezione Stroganoff fu giudicato, con qualche riserva, una patèna bizantina di uso liturgico, ed è importante per la sua provenienza, essendo un raro monumento paleo-cristiano trovato in Siberia (1867), onde fu ritenuto del IX secolo dalla Società Archeologica di Mosca e dal De Rossi, del secolo VII circa (1). ora che vorrei discorrere di dischi o medaglioni, il ricordo del raro cimelio siberiano, mi parve opportuno avviandomi allo studio di vari oggetti raccolti nel tesoro di S. Marco o conservati nella celebre collezione dello Zwenigorodskoï. Così allato di una delle rarità più squisite del tesoro Marciano, di

Fig. 210. — *Londra*. Lastra renana (?), smalto infossato, nel Museo di Kensington.

questa Madonna (fig. 209) capolavoro di oreficeria e smalto bizantino del X o XI secolo, indicato con interesse dallo Schlumberger, che il modo bizantino intese a sviscerare nei suoi libri indicati, allato di questa imagine imperlata come Teodora nel musaico ravennate, il lettore troverà qui una serie di dischi o medaglie.

I Bizantini avevano l'abitudine di ornare le icone o ancone con medaglie circolari o lastre quadre smaltate, messe sul quadro qua e là, come oggi si usa coi voti in forma di cuori; tale era l'uso delle medaglie possedute dal Zwenigorodskoï di cui dò qualche saggio (tav. XXIII). Cotali medaglie, coeve alla Madonna del tesoro di S. Marco, appartengono al

(1) *Bull. d'arch. crist* 1871, tav. IX, in cf. colla pag. 153.

X o XI secolo e sono smalti squisiti; il più antico *a* coll'imagine di S. Teodoro appartiene al secolo X, l'altro *b* coll'imagine del Salvatore in aspetto giovanile viene alla fine del secolo XI; dice il Kondakoff.

Mettiamo qui il ricordo di un bellissimo smalto del Museo Kircheriano a Roma, una maestosa imagine del Redentore benedicente, smalto bizantino dell'XI secolo azzurro nella tunica della figura a lineette d'oro, e la testa abbondantemente ornata di capelli e barba, circondata da un'aureola in cui il blu, il rosso, il

Fig. 211. — *Londra.* Borchia, lavoro tedesco, con ornamenti a giorno, smalti turchini e verdi, nel Museo di Kensington.

verde, l'oro, il nero, la tinta delle perle compongono un leggiadro giuoco di colori. Ma i restauri alterarono questo cimelio di cui il Bonanni, nel suo *Museum Kircherianum*, si interessò dandone persino l'incisione, naturalmente infedele a motivo dell'epoca in cui si eseguì (1).

La tav. XXIII oltre le medaglie, contiene alcune aureole o nimbi, *g*, *h*, *l*, *m*, nonchè alcune buccole, di cui è parlato più qua; le aureole mi sospingono a indicare l'ornato bizantino fiorente nel X-XI secolo — epoca delle buccole —, cioè dell'età in cui esso era perfettamente composto e l'aureole stesse, hanno così una marcata significazione. La collezione Zwenigorodskoï vanta altresì una quantità di dischi, medaglie, aureole; a me basta aver indicato questa mirabile fonte: e benchè i Musei d'Italia e dell'Estero (2), posseggano oggetti d'arte dei primi tre secoli dopo il Mille in ragionevole abbondanza (fig. 210 e 211), il ricorrere alla fonte predetta vale ottimo consiglio, anche perchè gli oggetti vi sono presentati come veri.

Ivi sono messe in bella luce alcune lastre smaltate assegnate alla seconda metà dell'XI secolo, appartenenti al convento di Ghelat nella Mingrelia (Russia), ornamento alla imagine d'una Vergine, opere capitali d'arte bizantina, e sono messe in vista alcune figure di santi appartenenti alla fine del X secolo, ornamento a due ancone nel convento di Khopi, e il nimbo che circonda una imagine di Cristo a Ghelat.

Quanto alle raccolte italiane ricordo particolarmente una lastra di Limoges (XII sec.), posseduta dal Museo Nazionale di Firenze, nella collezione Carrand, rappresentante la Vergine, figura lunga molto lunga, a vivi smalti tranne la testa in rilievo. Questa collezione su cui gli studiosi volgono sovente gli sguardi, contiene delle altre lastre le quali potrebbero venire indicate; lastre limosine o renane, soprattutto del detto secolo, cui appartiene un bellissimo smalto posseduto dalla chiesa di S. Niccola a Bari, che il Bertaux assegna alla Francia, ove sarebbesi eseguito su documenti inviati dalla Sicilia o da altro luogo d'Italia, sfatando la vecchia ipotesi che rappresenti la incoronazione di re Ruggero (1).

Le medaglie e lastre smaltate fecero parte, oltrechè d'ancore, di cofanetti o scatole disfatte, e come si trovano frammenti di questi oggetti, così talora se ne trovano gli assieme, sia pure non intieri, come un cofanetto di carattere bizantino (XII secolo), appartenente al capitolo del Duomo di Verona ed una scatola tonda, un poco meno antica, con smalti e gemme, opera bizantina del Museo cristiano del Vaticano. Tali cofanetti o scatole, servirono talora per custodie alle sacre reliquie; un cofanetto destinato precisamente a quest'uso, lo possiede D. Pietro Ballarin a Venezia. È un rame smaltato del XIII secolo, suddiviso in partimenti ornato di storie e imagini sacre come Cristo crocefisso, il Redentore in gloria, la Vergine, S. Giovanni, gli emblemi degli Evangelisti, alcuni angioli il tutto abbellito da ornamenti policromi.

Un tipo cospicuo di questo genere, è una cassetta che sarebbe appartenuta a S. Luigi o a Filippo il Bello, decorata di imagini smaltate sul rame non posteriore al XIII secolo scoperta, o almeno messa in vista, poco avanti la metà del secolo XVIII. Essa trovavasi nelle chiesa di Dammarie presso Melun, ove sarebbe giunta

(1) Roma 1709, p. 317-18.

(2) Il Louvre si arricchì nel 1901 d'una bella pàtera battesimale bizantina del X o XI secolo dono di M. Goldschmidt, e oggetto che si dichiara « raro » ed egregiamente eseguito (*L'art*, 1902, p. 61).

(1) *L'èmail de Saint-Nicolas de Bari* in *Monum. et Mèmoires publ. par l'Acadèmie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1900.

per mezzo di Filippo il Bello, che avrebbe dato la cassetta all'Abbadia del Lis fondata da S. Luigi e Bianca di Castiglia presso Dammarie, e sarebbe sfuggita alla Rivoluzione (1).

L'arte che andiamo indagando, vanta un certo numero di corone e croci coronate o votive, su cui ci fermeremo un poco: la cosiddetta corona ferrea di Monza naturalmente s'impone (fig. 212)

In origine il tesoro di Monza possedè tre corone d'oro, la principale, secondo un opinione autorevole era la corona di Agilulfo che, trasportata a Parigi nel 1797, venne messa nella Biblioteca Nazionale dove fu rubata e fusa nel 1804. Il Frisi che potè vederla nel 1794, quando pubblicò le sue *Memorie Storiche*, la fece incidere, e dall'incisione del Frisi il D'Agincourt ne fece eseguire una per se alquanto ridotta, ed il Barbier de Montault, che si occupò ampiamente del tesoro di Monza, ne dette una riproduzione da un quadro del XV secolo (1).

Queste corone, sotto cui pendeva la croce, si sospendevano sugli altari e la corona di Agilulfo ornava pure l'altar di Monza; si parla di tali corone nel *Liber Pontificalis* già citato e dato erroneamente ad Anastasio Bibliotecario; nel *Liber Pontificalis* si parla di corone d'oro, argento dorato o semplicemente d'argento, talora gemmate e di corone *majores* e *minores*, quindi corone molto preziose o poco preziose. Esse erano portate da catenelle attaccate al soffitto: « *Coronas aureas, per catenulas basilicarum laquearibus supra sacram mensam appendas* » (2); la catena del soffitto si univa alle corone col mezzo di tre catenelle le quali, stando ad Innocenzo III, come le tre catenelle del turibolo, alludevano alla Trinità. Il *Liber Pontificalis* registra ora la voce *corona* ora la voce *regnum*, a significare la medesima cosa, e l'uso fattone dalle chiese è confermato dai monumenti.

Fig. 212. — *Monza*. Corona ferrea, nel Duomo.

Una corona di questo genere si vede sul musaico dell'arco trionfale in S. Maria Maggiore a Roma — è una delle più antiche (prima metà del V secolo) — una corona votiva simile è scolpita in una tavoletta di dittico eburneo, al Museo artistico di Milano, — dittico consolare anonimo del VI secolo in cui, sopra la testa d'un console seduto, pende la corona sorretta da due catenelle, la qual cosa si nota ancora su una tavoletta di dittico consolare anonimo, ripetizione del dittico di Milano, nella Biblioteca Nazionale di Parigi e nell'abside di S. Agnese a Roma (VII secolo) ricostruita da Onorio I. Similmente sulle rappresentazioni musive nell'arco di S. Prassede a Roma, dell'epoca di Pasquale I, (IX secolo) brillano delle corone, ed in uno de' bassorilievi

(1) Gameron. *La cassette de Saint Louis roi de France*, Parigi, 1856. Studio illustrativo colla riproduzione in cromo del cofanetto.

(2) *De Cultu S. Joh. Bapt.*

(1) Ne fa una diffusa descrizione, il B. de M. ed un largo commento in *Inventaires*, cit. pag. 47 e seg. Anche il Garrucci prese dal Frisi la corona d'Agilulfo *St. dell'arte crist.*, vol. VI. tav. 433 in cf. colla pag. 42. V. inoltre Bellani, *La Corona ferrea* Milano, 1819 e Bombelli, *Storia della corona ferrea*, Firenze, 1870.

nell'altare d'oro di S. Ambrogio a Milano (XII sec.) su un altare in cui un vescovo celebra i sacri misteri, pende una corona attaccata a tre catenelle; — vedonsi delle corone, altresi, in un notevole bassorilievo di Matteo da Campione († 1396) nel Duomo di Monza (1).

La corona ferrea è un diadema regale, una corona votiva o cosa?

Molti scrittori si rivolsero tale domanda e la risposta apparve sempre indeterminata; ultimamente (1901) un archeologo si studiò di dimostrare che la corona in origine fu uno « *spinther* » ossia un braccialetto « di cui solevano ornarsi l' avambraccio le regine o principesse germaniche, e assegnò la corona al IV secolo; viceversa il Barbier de Montault, che analizzò questa corona in una memoria anteriore (1900), la dichiarò dell'XI secolo « nè è gregoriana », avverti costui « nè bizantina » e l'anello di ferro, internamente non è fatto coi chiodi della Passione, soggiunge il B. de M., sfatando ciò che da lungo tempo si ritiene un errore (2). Poichè la storia dell'arte somiglia alla Torre di Babele, allato delle opinioni predette, sorse quella del prof. Venturi, sorella dell'ipotesi secondo cui la corona ferrea sarebbe un braccialetto; il V. asserisce che la corona è un *torquis*, una collana (3); ciò verrebbe dimostrato dalle sue articolazioni e dal non aver traccia di ciondoli, onde lo stesso Autore sognò la regina Teodelinda col monile sontuoso al collo.

Fig. 213 — *Parigi.* Corona votiva del re Reccensvinto, nel Museo di Cluny.

(1) In molti musaici di Roma le corone tonde sono portate in mano dalle immagini e sono coperte dal pallio. V. De Rossi, *Mus. cristiani.*
(2) *Revue de l'Art chrétien*, 1900, 4.° fasc.
(3) *Nuova Antologia* del 1.° gennaio.

A parte i 153 mill. di diametro e i 53 d'altezza (però la corona subì delle modificazioni e lo vedremo) la corona col suo peso di gemme, non doveva portarsi agevolmente come collana, ma era ornamento di parata.

Ad ogni modo se le corone, simili alla cosiddetta ferrea di Monza, corrispondessero al ragionamento del V., questi avrebbe ragione, ma ciò non è; sono citate ad esempio le corone del tesoro di Guarrazar al Museo di Cluny, primeggiate dalle due del goto Reccesvinto (VII sec.) e di Sonnica o Svvintila che sia; queste corone sarebbero dei « *regna* » secondo il V., il quale vide i ciondoli non le inutili cerniere, inutili alle corone votive le quali, viceversa, trovansi nelle corone di Guarrazar, dichiarate votive dal mio A. Ad esser giusto premetto che quest'opinione venne esposta nel 1860 dal De Lasteyrie, nel suo lavoro *Description du Trésor de Guarrazar* (1); egli pertanto aveva creduto che le catenelle fossero unite originariamente al cerchio come i ciondoli, basandosi su un esame incompleto delle corone; oggi invece si dimostrò che trattasi d'un'appendice messa alle corone, quando, cessato di esser diademi, furono destinate agli altari; inoltre la corona di Reccensvinto vanta due cerniere come la corona di Sonnica, ad oscurare i nuovi termini della vecchia ipotesi.

I diademi non ebbero mai la forma di fascia di eguale altezza e volta a cerchio, afferma il V.; a tale affermazione assoluta, si oppongono le corone di Guarrazar nel Museo di Cluny; ed a parte questo, nel Museo Archeologico di Milano esiste una tavoletta di dittico, l'avorio dianzi citato del VI sec. ove è scolpita una corona in forma di fascia senza ciondoli, somigliante a quella di Monza, la quale fa ricordare la corona dell'imperatore Giustiniano nel famoso musaico di Ravenna, che è una fascia d'altezza uniforme volta e cerchio; nel citato bassorilievo di Matteo di Campione a Monza, su un altare ornato da calici, pendono quattro corone a cerchio, pure d' altezza uniforme e senza ciondoli. Tali corone senza appendici ornano inoltre a Roma, l'arco cosiddetto di Placidia, nella basilica di S. Paolo disastrosamente restaurato (metà del V sec.), l'aabside di S. Agnese (VII sec.) e ancora l'arco di S. Prassede (IX sec.).

(1) Veda inoltre De los Rios, *El arte latino-bizantino en Espãna y las coronas vizigodas de Guarrazar*, Madrid, 1861. — Delgado (D. Juan de Dios de la Rada y) *Coronas de Guarrazar*, *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1874, vol. III. E Du Sommerard, Catalogo cit. del Museo di Cluny.

Forse la corona di Monza non appartiene ad altissima antichità, perchè le corone più antiche furono meno suntuose di quanto non si costumassero poi, dal secolo VI in avanti. Nè le corone ebbero, a quanto sembra, un tipo fisso, e il punto di mezzo ne era talora rialzato con una grossa pietra o qualcosa di simile, che oltrepassasse le linee non parallele delle corone.

Nè si accetta l'affermazione sulla inutilità o superfluità delle cerniere, nelle corone destinate a cingere la testa. Esse, dovendo stare aderenti al capo ed entrare un po' in giù, come mostra il musaico di Ravenna, cioè la figura di Giustiniano, dovevano perdere la loro rigidezza: la qual cosa era meglio opportuna nel caso di corone non a cerchio, più alte in mezzo che alle estremità, come nel diadema di Novo Cercask al Museo dell'Eremitaggio e in varie medaglie.

In quest'ultime le corone sono poste, sovente, a metà della testa, obliquamente; la loro mobilità si dimostra anche da ciò che esse sono munite di nastri ai due lati estremi. Parlo di corone metalliche smaltate di gemme, spesso, come dicevo, con una grossa pietra incorniciata nel mezzo, destinata a sviare le linee convergenti delle corone.

Una delle corone del tesoro di Monza, sarebbe dunque stata di ferro; « *corona ferra con crucis et omnibus ornamentis suis* », ma non sarebbe quella conosciuta presentemente sotto il nome di corona ferrea, la quale è d'oro con un semplice cerchio di ferro nell'interno. Nell'Inventario che designa questa corona, la voce *ferra* appartiene a mano diversa ed è d'un altro inchiostro di tutto l'Inventario; ciò potrebbe togliere oscurità a questo punto riguardante la storia della corona; inoltre l'Inventario, il quale indica la « *corona ferra* », ne indica ripeto altre tre, cioè indica quattro corone di cui tre d'oro (1); — lo che dimostra come la corona ferrea possa avere acceso delle discussioni sul suo vero essere e sulla sua storia.

Benchè il mio disegno sia abbastanza chiaro, la celebrità del cimelio mi obbliga a non abbandonarlo prima d'aver richiamato ancora il lettore sulla struttura della corona interamente d'oro e gemme con una fascia di ferro alta 10 mill. circa, e aver detto che questa fascia die' l'appellativo di ferrea alla corona, cominciando dal XIII secolo.

Sta pertanto che la fascia di ferro rinsalda i sei pezzi onde la corona si compone, in ognuno dei quali le gemme formano una croce, e quanto resta a completare ogni pezzo lumeggia di smalti e svolge un motivo trifogliato. Notasi che ogni pezzo si alterna ad un più piccolo coperto di tre grosse gemme, ciò non avviene però in due pezzi riuniti senza il piccolo motivo intermedio, la qual cosa prova che la corona di Monza subì non tenui modificazioni e riduzioni; ed io scorgo un nesso fra la fascia di ferro interna e l'appendice dei motivi intermedi; — nè mi opporrei all'idea che la corona di Monza possa avere servito da monile o da braccialetto quando si ammetta essersi essa ridotta, allargandosi e fortificandosi colla fascia di ferro, a diadema regale.

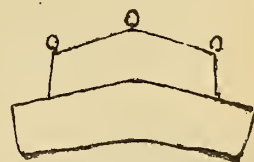



Fig. 214. — Corona tricuspidata bizantina.

Si dichiarò che quella fascia si forma da uno dei chiodi di Cristo crocifisso (che chiodo!) e la cosa s'onora d'alti banditori e di calorose dispute. Le notizie più remote che si raccolgono sul nostro cimelio, sono pertanto quelle che le assegnano un posto fra gli oggetti preziosi che la regina Teodelinda ricevette da Gregorio Magno, in occasione della nascita del suo figliuolo Adaloaldo, poi re, deposto per pazzia nel 626; — oggetti preziosi donati al Duomo di Monza dalla regina Teodelinda e dal re Agilulfo. Sull'aver, la corona, servito ai langobardi come diadema, le notizie più lontane non vanno di là da Berengario I, che nell'888 si sarebbe fatto incoronare a Pavia da Anselmo arcivescovo di Milano, colla « corona del regno »; da allora le incoronazioni si seguirono a Pavia, Milano, Monza, e da Monza si conservò la corona cosiddetta ferrea, la cui storia meno lontana e più recente si riassume in un istante. Nel 1324, per volere di Giovanni XXII, fu portata a Avignone ove restò sino al 1345, poi tornata a Monza nel 1530, servì ad incoronare Carlo V in S. Petronio a Bologna, e la « corona ferrea », restata inoperosa per lungo volgere di tempo, servì a cingere il capo di un regnante, solo nel 1805.

Fu questi Napoleone I, il quale volle circondarsi il capo solennemente e superbamente nel Duomo di Milano, col celebre diadema, il quale nel 1838 fu adoprato per un alto regnante forestiero, Ferdinando I

(1) Quarto Inventario (quarto per ordine di data) pubblicato dal Barbier de Montault, op. cit., p. 134 e seg. appartiene al 1275. I primi due sono del X secolo, il terzo del 1042, il quarto de 1275, il quinto del 1277, il sesto ed l'ultimo, appartiene al 1345.

d'Austria, in quella stessa chiesa ove trent'anni prima, circa, Napoleone cingendo la corona aveva esclamato: « Dio me l'ha data, guai a chi la tocca! » Parole!

In breve: la corona di Monza nel '59 fu portata a Vienna, nel '66 l'Italia e il Duomo di Monza la riebbero, nel '78 fu tolta di qui e portata a Roma ai funerali di Vittorio Emanuele II e, ricollocata tosto nel suo luogo, nel '96 si mise in una custodia entro ad un novo altare nella cappella detta della regina Teodelinda, che, nel Duomo di Monza, fu riccamente affrescata nel XV secolo dai pittori Zavattari, ed ora qui si può vedere la corona pagando (1).

Lungo la nostra discussione furono citate le corone dei re goti nel tesoro di Guarrazar, una delle quali, la più grande, quella del re Reccensvinto, si conserva bene e dà un'idea esatta delle corone votive o croci coronate con ciondoli e croce pendente, (fig. 213). Essa, oltre a ciò, richiama il pensiero sopra uno dei ritrovamenti più cospicui del presente soggetto.

Fig. 215, — *Palermo*, Corona della regina Costanza, nel Duomo. (Fotografia Interguglielmi, Palermo).

Fu negli ultimi mesi del 1858 che un ufficiale francese — narra il Du Sommerand (2) — residente in Ispagna, iniziò alcuni scavi su un terreno da lui comperato nelle vicinanze di Toledo, detto «la *Fuente de Guarrazar* ». Fortunato, cominciò a scoprire delle piccole corone di treccia d'oro; fortunatissimo, scoprì poi un prezioso tesoro composto di otto corone d'oro massiccio pesantissime, tempestate di zaffiri e di pietre d' altra specie; vendute allo Stato, nel 1759 furono poste nel Museo di Cluny. Un anno dopo altri scavi misero allo scoperto un' altra corona, la quale si collocò anch' essa nel detto Museo, che oggi possiede nove corone, ciascuna d'uno splendore prodigioso; la più grande appartenne al re goto Reccensvinto o Ghidasvinto (+ 672) come ne indica la iscrizione; lo che scuopre l'età di questo ricchissimo cimelio, pezzo insigne d'oreficeria antica. La iscrizione dice: RECCENSVINTHVS REX OFFERET. Il De Lasteyrie in un lavoro pubblicato nel 1860 sopra il tesoro di Guarrazar (1), — tale è la denominazione accettata ad indicare il gruppo d'oggetti preziosi di cui parlo — osservò — si disse — che la corona di Reccensvinto non abbia incoronato mai il re, e basandosi sulla presenza delle catenelle, che non ammise essere un' aggiunta alla corona, osservò che la corona stessa fu un *ex voto,* ma il Du Sommerand, il quale potè esaminare l' importante cimelio con molto agio, escluse l' opinione del De L., dichiarando che questi non si accorse che le catenelle sono indipendenti dalla corona, e possono essere state collocate dopo l'uso personale e regale della corona medesima. Un altro contrasto sorse fra i due autori su la natura delle pietre: al De L. parvero vetri, al Du S. pietre rosse di Caria, appartenenti al genere di quelle che nelle antiche carte sono registrate col nome di « gemme alabandine. »

(1) Nell'occasione del nuovo altare, fu restaurata la cappella che aveva ricevuto, alla fine del XVI secolo, un altare di legno dorato sostituito a sua volta, verso la fine del XVIII sec., da un altare macchinoso e barocco. Il presente è meschino.

(2) *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny*, Catalogo, Parigi, 1883; p. 391.

(1) *Description du Trésor de Guarrazar*, Parigi, 1860.

Il Labarte non scrisse nulla di nuovo sulla corona di Reccensvinto, ne dette la descrizione che, più completa, si legge nel Catalogo del Du S., cui il nostro A. attinse le informazioni per la sua *Storia* e ne dette la riproduzione la quale pur vedesi nell'opera del De L.

La corona del re Reccensvinto si compone d'un largo cerchio d'oro massiccio, alto 10 cm., il cui diametro va poco più là di 21 cm. Questo cerchio, che si apre nel mezzo con una cerniera doppia, è riccamente incorniciato da due orli, con degli smalti a tramezzi d'oro, incrostati da pietre rosse di Caria, di quelle che sono indicate col nome di « gemme alabandine »; ed ha trenta zaffiri orientali in rilievo della più bella specie, incastonati nell'oro, la maggior parte dei quali, di dimensione notevole. Trenta finissime perle di grossezza non meno notevole, si alternano con gli zaffiri sopra un fondo d'oro, incrostato delle medesime pietre e ventiquattro catenelle d'oro, che si partono dal perimetro inferiore della corona, tengono sospese altrettante grandi lettere d'oro, smaltate ed incrostate, la cui disposizione forma le parole: RECCENSVINTHUS REX OFFERET. Inoltre, ognuna di queste lettere termina con un pendente di oro e perle fini, sostenendo ciascuno una pera di zaffiro rosa

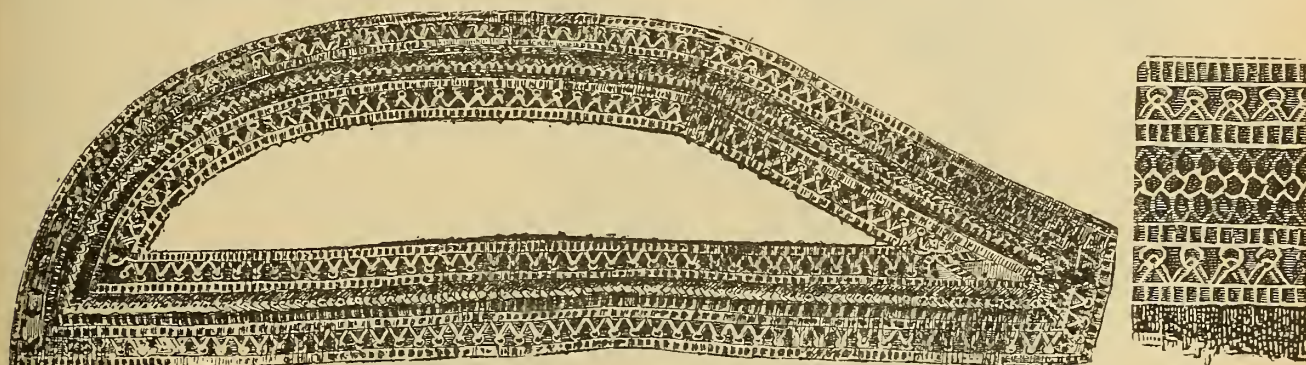



Fig. 216. — *Ravenna.* Ornamento di una spalla già detto « frammento della corazza d'oro di Teoderico », nel Museo di antichità (Fotografia Ricci, Ravenna).

La corona del re pende da una quadrupla catena, bel lavoro, che l'unisce a un doppio rosone d'oro massiccio, arricchito da dodici pendenti di zaffiro; questo rosone, le cui foglie sono aperte, è sormontato da un capitello di cristallo di rocca, lavorato finemente; poi viene un globo della medesima materia, infine il grosso gambo d'oro da cui si diramano le catenelle.

La croce, che sta nel mezzo della corona, e si unisce al rosone per via di una lunga catena d'oro, non sale a meno nobiltà per eleganza di forme e ricchezza di materia. Questa croce d'oro massiccio, vanta sei bellissimi zaffiri in rilievo con otto perle fini; ognuno di questi gioielli, legato a giorno, dal rovescio, conserva la fermezza che servì ad attaccar la croce al mantello reale. Nell'interno il diadema tutto d'oro, esternamente, oltre all'ornamento dei zaffiri e delle perle, è specialmente notevole a motivo di una decorazione di palmette lavorate a giorno, le cui foglie sono riempite da lamine della medesima materia rossa, che a prima vista presenta l'aspetto della cornalina. I zaffiri, i quali ornano il cerchio, la cui montatura è bene eseguita, sono trenta, tutti della più bell'acqua e parecchi fra essi, per la loro sfaccettatura, ricordano la cristallizzazione naturale; i due principali, quelli posti al centro, non hanno meno di trenta millimetri di diametro. Anche le perle sono di una grossezza eccezionale, soltanto qualcuna venne alterata dal tempo. Le catenelle di sospensione si compongono ognuna di cinque bei rosoni traforati, e il fusto che sostiene il tutto è di oro massiccio. I zaffiri che ornano la corona di Reccensvinto, sono circa settanta, dei quali 30 di una dimensione straordinaria e si dica lo stesso delle perle. Inoltre i pendenti sotto le lettere del diadema, sono ornati di smalto incastonato in fili d'oro.

La corona che segue in importanza quella indicata, appartenne a Sonnica, come leggesi nella iscrizione: IN DI NOMINE — OFFERET SONNICA — SCE MARIE IN SORBACES, ha un'intima analogia colla corona di Reccensvinto, nè può dubitarsi che non appartenga alla medesima età; perciò essa avrebbe servito come corona regale, benchè sia stata usata anche come corona votiva; ciò viene dimostrato dalle quattro catenelle che la tengono so-

spesa riunendosi a un duplice fiore d'oro. Delle altre sette corone tutte, a quanto pare, esclusivamente votive, alcune sono marcatamente differenti da quelle di Reccensvinto e di Sonnica, essendo composte di piccoli fusi riuniti a croce, gli spazii intermedi restando aperti; altre somigliano queste due, sono lavorate collo stesso sistema e col medesimo gusto, quindi unanimemente si attribuiscono

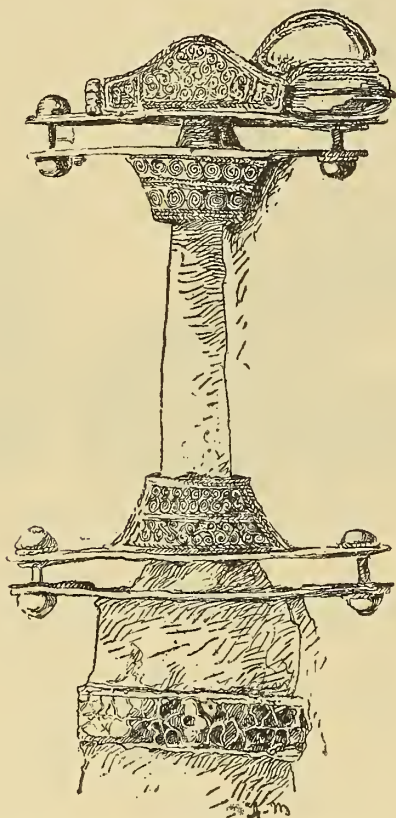



Fig. 217. — *Roma.* Spada in una tomba a Nocera Umbra, nel Museo delle Terme Diocleziane.

tutte al VII secolo. Prese tutte nel complesso, dal punto di vista materiale, rappresentano un'abbagliante ricchezza; io le esaminai più volte e ogni volta mi venne in mente la corona ferrea di Monza.

Vuolsi che il tesoro di Guarrazar possa essere stato nascosto nei primi anni dell'VIII secolo, a tempo dell'invasione arabica dell'impero visigoto, e potrebbe darsi che le corone di Reccensvinto e di Sonnica, abbiano cambiato uso; dal profano siano andate al sacro, dopo aver servito all'incoronazione. I re visigoti avrebbero così offerto a Dio il simbolo maggiore della loro autorità regale; in tale occasione le corone avrebbero avuto l'aggiunta delle catenelle per essere sospese sopra gli altari, secondo un costume il quale risale ai primi secoli del Cristianesimo, essendos infuturato nel Medioevo.

Alcune parti del tesoro di Guarrazar, arricchiscono l'Armeria reale di Madrid, ed una delle corone appartenenti a quest'Armeria, ornata di quattro catenelle a pezzi in forma di cuore, è una ricca corona a quattro braccia eguali (1).

Le corone non ebbero sempre la forma di cerchio d'eguale altezza — dichiarai —; così esiste, nel Museo dell'Eremitaggio a Pietroburgo, una ricchissima corona, la corona di Novo Cercask (prov. dell'Esarcato del Don), portata da una regina della Scizia del Ponto, che è una fascia rialzata sul davanti, tempestata di grosse gemme e sormontata da piccoli cervi dalle lunghe corna, vaganti intorno ad alberetti, ornamento a giorno graziosissimo. Questa forma si ritrova in varie medaglie romane, ove le corone sono più strette in fondo che a metà, e si legano dietro con due nastri. Nè le varianti mancano, soprattutto nel tempo; così le imperatrici bizantine costumarono la corona tricuspidata, di cui un saggio trovasi nell'abside di S. Maria Nova a Roma avendo ivi ricevuto la Vergine tale corona: (fig. 214) (2).

La Sicilia possiede una corona che costituisce una delle opere d'oreficeria più celebri della isola illustre: la corona imperiale della regina Costanza d'Aragona, madre di Federigo II, ritrovata nell'urna che accolse le spoglie di lei (✝ 1223), oggi posseduta dal Duomo di Palermo (fig. 215). Una carta senatoria del 18 ottobre 1491, in memoria della scoperchiatura del sepolcro, avvenuta all'epoca del vicerè Ferdinando de Acugna, attesta essersi trovato « lu epitaphiu: *Hoc est corpus Dominae Costantiae* » e « in testa de lu quali corpu, chi fu truvata una coppula tutta guarnuta di petri preciusi, perni grossi et minuti, et piagi di oru massizzu, et un cullaru di oru cum petri preciusi, et perni, et chincu anelli di oru cum petri preciusi, li quali joi foru livati et purtati in lu thisauru di la majuri panhurmitana ecclesia » (3). La descrizione corrisponde alla corona di Costanza, che ha la forma di emisfero chiuso da ogni parte a guisa di berretto, ed è ornatissima di pietre e perle incastonate nell'oro, disposte con laminette smaltate a vari colori, verde,

(1) Delgado (D. Juan de Dios de la Rada y) *Coronas de Guarrazar que se conservan en la Armeria Real de Madrid (Museo Español de Antigüedades*, v. III) Madrid, 1874.

(2) De Rossi, *M. C.*, tav. XXXIII.

(3) Di Marzo, *Delle b. a. in Sicilia*, vol. II, p. 313, n. 1.

turchino, rosso; le pietre sono grezze eccetto un bel granato sfaccettato e due perle, in una delle quali biancheggia la testa d' un delfino, in un' altra la iscrizione arabica « *In Dio speranza mia sono Costante* ». La corona sicula ricorda quella nella statua d'oro di S. Fede nell'abbazia di Conques (figura 187), ed essa (detta usualmente cuffia della regina Costanza) si orna di pendenti con fascette e rombi smaltati, come in altre coperture del capo coeve. Varrà il consultare, a tal proposito, il libro del Bock *Die Kleinodien des Kaiserreichs* o vedere qualche esempio sui monumenti; a Palermo ad es. la scena dell' incoronazione di Ruggero II alla Martorana (XII secolo), a Roma due codici della Biblioteca Vaticana, uno dei quali, del XII secolo, oltre a contenere i pendenti, mostra la forma a callotta delle corone regali bizantine (1).

S' ignora se la corona di Costanza esci da mani bizantine o di artisti siculi; allo stato presente delle cognizioni ciò non si può precisare, può affermarsi

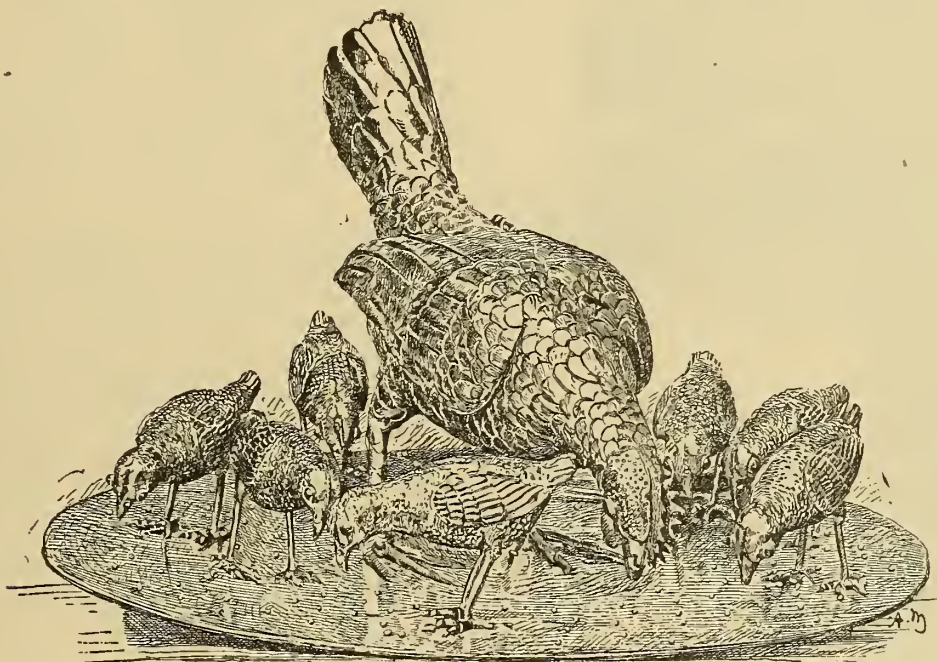



Fig. 218. — *Monza.* La chioccia e sette pulcini, gruppo d'argento dorato con gemme, nel tesoro del Duomo.

soltanto che se la corona appartiene, come credo, a artisti italiani, essa corona, colla sua forma sferica, ripete un costume orientale, sfarzoso, intonato alle tendenze e alla cultura sicula del periodo che traversiamo.

Dalle corone scendo ad altri ornamenti personali e parlo di un oggetto bizantino d'oro anteriore alla corona di Costanza, il cui uso fu indicato male. Scoperto a Ravenna in occasione di alcuni scavi eseguiti alla Darsena nel 1854, esso non pervenne tutto nelle mani dell' Autorità, perchè gli operai, a far denaro, si divisero parte dei pezzi scoperti. Comunemente noto come resto di una corazza — della corazza di Teoderico — va escluso che tale sia (fig. 216); per confessione di un testimone oculare, l'ornamento da me riprodotto, metà di quello che ora esiste, servì ad abbellire una veste sul luogo delle spalle. Difatti si trovò sopra lo scheletro al posto delle spalle, in guisa da mettere in evidenza l'uso originario dell' ornamento stesso, il quale, attribuito a Teoderico, deve assegnarsi a Odoacre o ad un uomo d' arme appartenente alla famiglia dei Polentani secondo il Ricci (2). Il motivo a V cogli O al vertice, somiglia il bellissimo fregio scolpito nel mausoleo teodericiano (3), e tale circostanza potrebbe indicare l' epoca del nostro ornamento, ove l'oro si unisce ai granati in un effetto di colore

(1) Cod. Euthymi Monaci Zygabeni, Dogmatica panoplia, n. 666. Evang. vat. urb., n. 2, c. 19. Questo evangeliario, ancora più efficace del primo, rappresenta Alessio (÷ 1118) e Giovanni (÷ 1143) Comneno, sulle cui teste il Redentore stende la mano protettrice, in nome della carità e della giustizia che, in imagine, stanno ai lati del Redentore.

(2) *Rass. d'Arte* 1901, p. 158.

(2) *Guida di Ravenna* (1900) p. 95 in cf. coi miei *Ornamenti nell'architettura*, vol. 1, fig. 306 *a*.

Fig 219 — *Monza*. Ventaglio di pergamena, detto della regina Teodelinda, con astuccio ornato di fregi d'argento, nel tesoro del Duomo.

bello, decorativo, in origine, smagliante. A parte l' analogia indicata, sta che il suo sistema di trafori, volge la mente ad alta antichità e il lettore che conosce la spada di Childerico nel Louvre (1) si accorge che esiste, fra le due opere, una tendenza decorativa analoga; perciò l'ipotesi che sia un lavoro del VI secolo, non manca di appoggio. Io mi figuro Teoderico, o un uomo d'armi fra i più alti e nobili di grado dell'epoca ora indagata, ornato d'una veste in cui splendano ornamenti come quello da me riprodotto, mi figuro un condottiero teodericiano o goto con al fianco, legata ad elegante e vivace cintura, una spa 'a sul genere di quella di Childerico o di quelle spade ritrovate nelle felici scoperte di Nocera Umbra e Castel Trosino (fig. 217) (1); me lo figuro bello del corpo, degno di questi e simili ornamenti, onde la imponenza di cotale immagine illumina il mio sguardo, come un sogno in cui la bellezza fa obliare torti, durezze, sopraffazioni, vanterie, oppressioni, crudeltà. Ma è un sogno il mio e godo che tale sia e rimanga; comunque, tuttociò mostra che l'arte carezzò ogni oggetto anche in tempi ostinatamente detti barbari. Scendendo sempre, volgendomi alle minute cose, io disegnai tre oggetti appartenenti al tesoro di Monza, ciascuno dei quali è un cimelio.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I fig. 104.

La chioccia coi pulcini, oggetto augurale ed argenteo del detto tesoro (fig. 218) è una rarità singolarissima dell'antica oreficeria italiana.

Nell'Inventario del tesoro di Monza che risale al 1275, si trova indicato così: « *Galleria cum pullicinis VIJ, de quibus unus est fractus*, e il Barbier de Montault lo dice « dono della regina Teodelinda », se si deve credere alla scultura della facciata. L'Autore si riferisce a un bassorilievo già colorito e dorato, il quale orna la porta maggiore della facciata, dove sta raffigurata Teodolinda e la sua famiglia che offre dei doni a S. Giovanni Battista; fra questi doni trovasi il gruppo delle galline, ma veramente non identico a quello che ancora si conserva nel tesoro di Monza. Nè il bassorilievo si può assegnare certamente all'epoca della regina Teodelinda; il Frisi lo dichiara non molto posteriore, altri lo fa coevo, ma la critica moderna non ammette tale alta antichità e svecchia di varii secoli il bassorilievo medesimo; così dal VI o VII secolo, lo porta al XIII; tuttociò non danneggia la vetustà del nostro gruppo argenteo, la quale è intangibile a malgrado l'opposizione del Zimmermann che assegna al nostro monumento il XIII secolo (2). Viceversa l'altro oggetto disegnato, il ventaglio cosiddetto della regina Teodelinda (fig. 220), può togliersi

(1) Trattasi dell'esplorazione di parecchie tombe, chi dice de' Goti chi de' Langobardi, probabilmente Goti, cominciata nel 1898 a Nocera Umbra e a Castel Trosino (provincia d'Ascoli Piceno), esplorazione felicissima, perché produsse una quantità di materiale utile allo studio dell'arte nell'epoca barbarica in Italia. La esplorazione fu molto feconda di gioielli, fibule, buccole, anelli, collane, e produsse spade, pugnali, ecc.; tuttociò può oggi vedersi a Roma nel Museo delle Terme Diocleziane. Questi oggetti hanno affinità con alcuni scoperti presso Cividale nel 1822, i quali saranno ricordati nelle pagine seguenti. Cf. la relazione al Ministero della P. I. *Dei preziosi oggetti di età barbarica scoperti a Castel Trosino*, Roma 1895, ove essi sono dichiarati langobardi e lo studio del Mengarelli, *La Necropoli barbarica di Castel Trosino* Est. dai *Monum. antichi* pubb. per cura dell'Accademia dei Lincei, Roma, 1902. L'A. osserva che la parte più vetusta della necropoli, si deve assegnare al 578-620 circa.

(2) *Oberitalische Plastik*, ecc. Strano, il Labarte (op. cit., v. I, pag. 314) stima il bassorilievo dell'epoca di Teodelinda e si basa su questo bassorilievo, per datare la corona ferrea e conseguentemente la gallina coi pulcini.

alla sua alta antichità e darsi al XII e XIII secolo. Esso consta di una zona di pergamena alta circa 14 cm., che si ripiega quarantadue volte su sè stessa; fermata all'astuccio da uno dei capi, si muove in circolo nell'altro; l'astuccio, accompagnato ad un manico, è ligneo ornato di rilievi argentei e la pergamena molto deteriorata, qua e là conserva le traccie di fiori e lascia scuoprire l'originaria sua tinta violetta, non una leggenda in caratteri romani la quale vi fu impressa. Che però il ventaglio possa avere appartenuto alla regina Teodelinda si può dubitare; e io ripeto che appartiene al XII o XIII secolo (1).

Il nome della regina Teodelinda va unito al terzo oggetto del mio gruppo, un pettine ingemmato (fig. 220), la cui antichità non saprei contestare, onde lo metto assieme agli oggetti più vetusti del nostro tesoro.

Chi vuol farsi un'idea del come s'ingemmavano le donne bizantine deve guardare gli antichi musaici; vedrà che le perle godettero una marcata preferenza come ornamenti di abiti. La imagine di Teodora nel noto musaico di S. Vitale a Ravenna (VI sec.) è di una regina (fig. 221), ma il lettore può volgere lo sguardo sulle dame del seguito, e resterà ugualmente sorpreso dalla ricchezza di perle al collo e agli orecchi e dalle collane di queste imagini bizantine. Medesimamente a Ravenna egli vedrà ricchezza di gemme al collo, alla cintura, alla balza degli abiti, ai polsi, nelle vergini di S. Apollinare nuovo (seconda metà del VI secolo); questo costume corrispose a quello delle celebri statue in stucco, S. Irene e S. Anastasia, nell'oratorio di S. Maria in Valle a Cividale, assegnate all'VIII secolo ma riferibili al XII. Nè la corrispondenza del costume bizantino deve turbare la mia correzione da tempo sostenuta (2); ivi si tratta di costumi ecclesiastici appartenenti all'identico spirito bizantino, nè la corrispondenza s'inalza tanto da impressionare.

La ricchezza, la sfacciata ricchezza delle gemme, dal costume femminile si diffuse al maschile, e sarebbe quasi impossibile ideare un regnante più ingemmato di Ruggero II, nelle scena dell'incoronazione nel noto musaico di S. Maria dell'Ammiraglio o della Martorana a Palermo (3).

Altri esempi di ricchezza, specialmente di perle al collo e sulla balza degli abiti, si raccolgono a Roma in più luoghi; cito un'imagine dell'VIII sec. fra i frammenti musivi nell'oratorio di Giovanni II, nell'antica Basilica Vaticana (1).

(1) Mongeri, *Esp. st. d'arte industriale in Milano*, in *Perseveranza* n. del 26 ottobre 1874.
(2) Melani, *Manuale di scult. ital.*, 2.ª ediz.: pag. 69 e tav. XXIX.
(3) *Ornam. nell'Arch.*, vol. I, fig. 443.

Lungi da me l'idea d'invadere il campo degli abiti, che condurrebbe a trattare dei tessuti — cosa fatta a suo luogo — dirigo ora il lettore alle gioie, alle collane, ai braccialetti, agli anelli, alle buccole, alle fibule complemento di lusso agli abiti stessi.

Al ciclo di monumenti bizantini appartiene una collana d'oro del secolo VIII, trovata presso Mazara (Sicilia) ornata dalla imagine della Vergine cui sono corredo quattro busti, pubblicata dal Salinas a Palermo nel 1886. Essa ha una certa analogia con quella che pubblico qui (fig. 222) la quale, secondo il

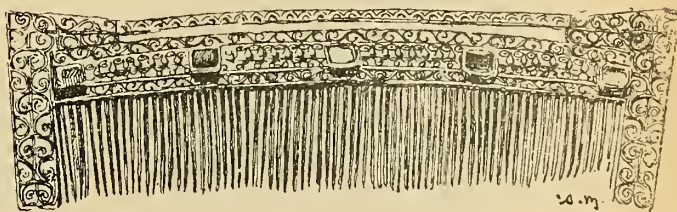



Fig. 220. — *Monza*, Pettine detto di Teodelinda, nel tesoro del Duomo

De Witte che la studiò minutamente, corrisponde all'epoca della collana sicula. Nè io oso esprimere la mia opinione, perchè non vidi mai la collana di cui parlo, se non riprodotta imperfettamente come io la riproduco a dare l'idea d'un cosiffatto gioiello bizantino. Ecco le parole del De Witte citato del Garrucci: « *Le collier est composé de seize plaques ou médaillons et d'un grand médaillon au centre, sur le quel on voit un mariage chrétien; prés de l'homme on lit* ΥΓΙΕΝΟΥϹ *et prés de la femme, à çe qu'il paraît*, ΔΦΩΡΙ, *au milieu est Jesus-Crist et l'inscription* ΘΕΟΥ ΧΑΡΙϹ. *Les autres médaillons représentent alternativement des bustes de Bacchus de face et des têtes de villes tourrelées; ces plaques paraissent imités, si non estampées sur des médailles de Sidon ou d'Aradus* ».

Le famose scoperte già menzionate di Nocera Umbra e Castel Trosino, misero in luce un certo numero di collane, alle quali conviene dare un'occhiata (fig. 223); talune di esse si compongono di agate, vetri, coralli, di forme e dimensioni varie e richiamano le produzioni primitive e selvaggie. Allato di queste se ne allineano con medagliette e pendenti lavorati, opere più ricercate, da cui spicca un senso di ordine e sim-

(1) De Rossi *M. C.*, tav. XX.

metria, come si vede dal mio disegno in cui volli unire un tipo rozzo, ma pittorico, ad uno civile. Appartenga tuttociò ai Langobardi o ai Goti questo è sicuro: che siamo al cospetto di opere storicamente ragguardevoli, le quali hanno recato alla storia artistica del periodo barbarico d'Italia, un fascio di luce.

I braccialetti summentovati non appartengono a una età gran che distante a quella dei braccialetti bizantini

Fig. 221. — *Ravenna.* Teodora nel suo ornamento di gioielli, nel musaico detto di Teodora, in S. Vitale.

scoperti nel 1878 negli scavi della cripta di S. Francesco a Ravenna, uno fregiato di perle e corniole, l'altro chiuso a fogliette in rombi o a squame di pesce (fig. 224). E mentre il sistema decorativo del primo braccialetto può ricordare la corona ferrea e quella di Reccensvinto, il sistema del secondo ricorda la tecnica della croce aurea nel Museo d'antichità a Brescia, opere vetustissime come vedemmo. Onde l'antichità dei braccialetti ravennati (VII secolo) sale ben più alta di quella relativa a un assai importante braccialetto d'oro, pubblicato dal Garrucci, talora citato per la sua alta antichità non anteriore al X secolo, stato messo in vendita parecchi anni sono al Cairo, ove lo comprò Michele Tischiewitz. Su questo braccialetto s'incurva un medaglione col busto della Vergine in attitudine d' orante, sulla zona si rincorrono dei giràli i quali sorgono da un vaso centrale, e si inseguono un gruppo di uccelli.

I braccialetti dell'epoca attuale dovrebbero essere molti più di quanti non siano, poichè cosiffatto ornamento si usò molto dai popoli che compongono la storia italica del presente periodo; ma moltissimi vennero disfatti o fusi.

Nella mia raccolta gli anelli figurano più dei braccialetti; il lettore ne ha d'ogni foggia piccoli e grandi si grandi che non parrebbe verosimile che tali fossero, se si ignorasse che certe volte erano portati sopra a de' guanti gravi (1).

Un anello niellato del VI secolo riprodotto dal Salinas (2) e dal Konda koff, vedesi nel Musèo di Palermo, oggetto di profondo valore archeologico essendo uno dei più vetusti fra quelli che ora ci possono interessare. Perfino la collezione Carrand, nel Museo Nazionale di Firenze, ricca di gioielli appartenenti al giro de' secoli che dal V va al XIII inclusive, non può vantare un anello altrettanto vetusto. La collezione Carrand possiede alcuni anelli assegnàti al IX secolo, lavorati con ogni industria, rivestiti di filigrana, gemme e vetri, e ne possiede dei meno vetusti del XII e XIII secolo. I miei disegni ed altri anelli di tarda età, dimostrano che i gioiellieri bizantini usarono molto i castoni con trafori, castoni molto alti; e come gli altri gioielli di identica epoca, i nostri anelli, saettano luci policrome per via di vetri e gemme.

A dare un esempio di quanto scrivo, benchè ciò che disegnai lumeggi bene le mie parole, ricordo un anello d'oro della collezione Carrand, assegnato al IX secolo, con cerchio a sezione triangolare, castone a piramide esagonale, ornati, traforati su ogni lato, e una specie di cupoletta traforata anch'essa, si che l'assieme leggierissimo composto con alata fantasia, suscita l'ammirazione.

Il Duomo di Verona possiede l'anello d'oro di papa Lucio III (1181-85), trovato nel sepolcro di detto papa; — ed uno splendido e curioso anello con ampia placca a piccoli giràli di filigrana, entro un gruppo di circoli concentrici (3), si esumò dalla tomba di Clemente IV (1265-71) a Viterbo; — la caratteristica di quest'anello consiste nella sua grandezza straordinaria. — Nella stessa tomba si trovarono alcuni altri oggetti d'ore-

(1) Cotal gravità si può giudicare dai guanti di S. Ubaldo (XIII sec). esistenti a Roma in S. Maria della Pace.

(2) *Del reale Museo di Palermo,* Palermo 1873, p. 57, op. cit., p. 248.

(3) La riprodusse, *L'Arte* 1889, p. 283.

ficeria, borchie metalliche filettate d'ornamenti; e un'altra borchia non figurata ma con pietre, si scoperse, ed ogni cosa venne rimessa nella tomba dopo fattone le fotografie.

Si attribuisce, con nessuno fondamento, a Celestino VI (1294), il papa che abdicò, un anello piscatorio il quale sarebbe coevo al precedente e trovasi a Sulmona; il Piccirilli descrive l'anello nel seguente modo: « Esso è un cerchio metallico di color giallo, che si allarga verso il castone, ove è un cristallo in forma rettangolare che lascia vedere una imagine di Maria col Putto, disegnata in nero sopra carta. Ai fianchi del castone, sulla superficie, allargata sono incisi due stemmi: uno è il papale con le due chiavi disposte a X nel campo di una targa sormontata dal triregno, l'altro porta le insegne di casa Aragona, cioè uno scudo con tre pali su cui posa una corona reale » (1). L'autenticità dell'anello, viene abbattuta da ciò che esso contiene lo stemma aragonese, e dalla tiara unita da tre corone, che indica l'epoca di Urbano V (1362-70), introduttore del triregno.

Ecco una serie di anelli copiati dal Fontenay (fig. 225); indico da chi li copiai e da chi attinsi le relative indicazioni, non volendo assumere responsabilità: la bizzarria di alcuni di essi (*b*, *d*, *f*,) giustifica la mia riproduzione. Due appartengono alla collezione Pinchon

Fig. 222. — (?) Collana d'oro.

(*e*, *f*), appartiene al Louvre il modello distinto colla lettera *a*, al Gabinetto « des Antiques » il modello *c* di anello episcopale, i modelli *b* e *d* appartengono al Museo Britannico di Londra, inoltre l'anello *a* è sacerdotale del IX secolo, e l'anello *f* con castone a tamburo, si assegna al VII secolo.

All'anello di Palermo del VI secolo, testè menzionato, unisco il ricordo d'una buccola senza pendente, la quale corrisponde all' anello stesso per analogia d' età. Fu esposta da M. Fillon nella galleria per la Storia del Lavoro alla Esposizione Universale di Parigi nel 1867, e passò poi nella collezione Carrand, cioè al Museo Nazionale di Firenze. Si compone di un pendente circolare con un cordone perlato al perimetro, ornato nel mezzo di una grossa pietra, la quale non esiste più e da una serie di granati o vetri porpora; i castoni sono tondi o a losanga, l'oro forma tutta la buccola, compresa la maglietta la quale emerge su una triplice granulazione perlata, a quanto ne dice il Labarte, da cui copiai non solo la prima, ma anche la seconda buccola di forma trapezoidale (veda il finalino del capitolo) con una croce greca terminata da tre buchi, entro i quali dovevano trovarsi attaccate delle perle a pera (2).

La stessa tecnica e lo stesso tono conseguito per mezzo di perle e pietre in vari castoni, si trova in una buccola scoperta a Castel Trosino (fig. 226 *b*) la quale commenta, a così dire, quella incompleta della collezione Carrand forse, in origine, non sì leggiadra come quella di Castel Trosino leggiadrissima, fra le più belle e ben composte che io abbia visto. Nel mio disegno essa si accompagna ad una buccola del Museo di Budapest (fig. 226 *a*), ricco di gioielli appartenenti al periodo attuale. A Castel Trosino si trovarono delle buccole in forma di piccoli canestri, tipo non ignoto allo stesso Museo di Budapest, come alla gioielleria romana (veda i disegni di buccole romane pubblicate da me) e a tempi e popoli ancor più lontani.

In fatto di buccole, appartenenti al giro dei secoli che si esplora, la visita alla collezione Carrand s'im-

(1) Piccirilli, *L' Abbazia di S. Spirito di Sulmona e l' Eremo di Pietro Celestino sul monte Morrone*, Lanciano, 1901, p. 28.

(2) Vol. I, tav. XXVII, fig. 1 e 1 bis. Il L. ne dà una riproduzione cromolitografica.

pone; oltre la buccola di cui parlai ivi àvvene altre bizantine, dal VI al IX secolo, che aprono il cammino a intendere la forma di questi gioielli i quali ricevono una luce gradita, dai modelli d'incomparabile valore, che il lettore trova nella mia tavola a colori (tav. XXIII, *g*, *h*, *l*, *m*), appartenenti alla collezione Zwenigorodskoï.

Le buccole da me riprodotte formano dunque un importante saggio di scuola bizantina (XI o XII secolo); ma la finezza loro consiste essenzialmente negli smalti.

Fig. 223. — *Roma*. Croce e collane d'una tomba a Nocera Umbra, nel Museo delle Terme Diocleziane.

Una categoria di smalti illustrati dal Kondakoff, sono da questi denominati russo-bizantini con espressione veramente esatta. La influenza esercitata dalla civiltà bizantina, cominciando dal XII secolo. sulla Russia, fu viva e vivo fu l'uso degli artisti industriali russi di attingere al grecismo medievale. Si tratta di un'arte imitata, perciò inferiore alla originale; onde i prodotti, russo-bizantini, non posseggono il merito di forma e colore dei greci, non le seducenti e forti armonie, non il disegno, non il lavoro e sono più andanti, quasi grossolani, specie nei colori di solito più accesi (1).

Gli scavi di Nocera Umbra e Castel Trosino mostrano più che affinità, una certa identità dell'arte cosiddetta barbarica colla bizantina; gli oggetti da detti scavi esumati, eccetto per es. alcune collane a pietre disformi, dànno luogo ad un complesso pressochè uniforme. Il modello delle due buccole dianzi indicato sorprende, se vi si associasse quello di molte borchie filogranate, smaltate, accese di luci nelle pietre incastonate, vanto di Nocera e Castel Trosino, la sorpresa aumenterebbe.

Disegnai tre fibule a borchia (fig. 227), appartenenti al Museo nazionale di Firenze, della stessa famiglia di quelle scoperte negli scavi predetti; identità di tendenza, di forma e di effetti. Nello stesso gruppo si vedono due fibule a testa semicircolare smaltata da gemme incastonate a lunga asta; allato potrei collocare una categoria di fibule di Nocera Umbra e Castel Trosino come vi colloco una fibula di Cividale (fig. 228). Il lettore che non fosse attentissimo non si accorgerebbe della sostituzione (1). Nello stesso gruppo di disegni il lettore potrà fermarsi, meravigliato, sulla fibula in forma di ape; lungi

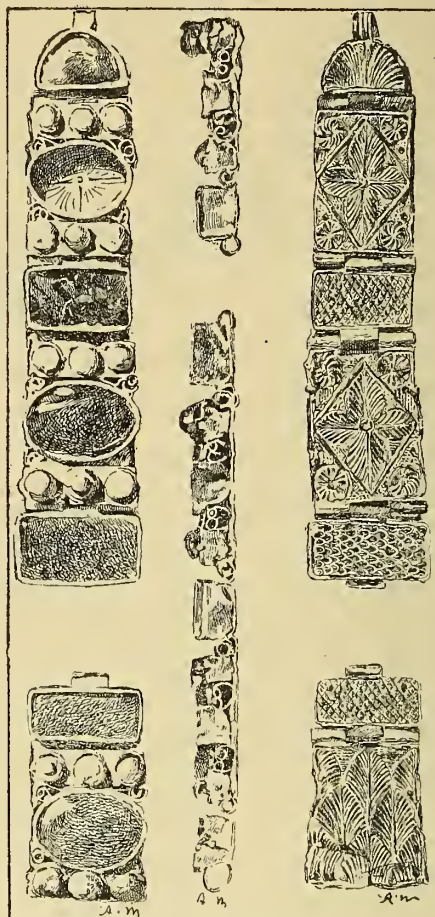



Fig. 224. — *Ravenna*. Braccialetti nella cripta di S. Francesco (Fotografia Ricci, Ravenna).

(1) Nota il Kondakoff, che questi saggi manifestano l'innesto di relazioni intellettuali fra Bisanzio e la Russia meridionale, e furono fabbricati nel medesimo tipo d'arte, in Russia, fino al XIV secolo. Colà ebbero il nome di kolti.

(1) Il Museo di Brescia possiede una croce d'oro a intrecci che ha molta analogia coll'ornato delle fibule cividalesi e certe buccole, e perfino le pàtere che pubblicai del celebre tesoro di Petrosa, richiamano alla memoria una quantità di dischi bizantini e gioielli, onde sono state molto feconde le ricerche eseguite a Nocera Umbra e a Castel Trosino.

Fig. 225. — *a*, anello sacerdotale (?); *b*, del re Ethelwulf; *c*, episcopale; *d*, merovingio; *e*, ed *f*, con castone quadro e a tamburo.

da essere rara essa svolge un motivo assai diffuso; — lo attestano molte fibule dello stesso genere possedute dal Museo nazionale di Budapest. Senonchè l'imitazione animalesca non si limitò alle api o mosconi che siano, si allargò alle teste di cavallo, agli uccelli e ad altre bizzarrie di cui si dovrebbe trattare in uno studio particolare, sopra i gioielli bizantini e barbarici. In genere, pertanto, le fibule si fabbricarono tonde, a borchia o ad asta lunga, con testa semicircolare smerlata; al primo genere appartiene altresì un disco (fibula a borchie ?) trovato nel 1372 all' Isola Rizza (Verona: veda il finalino del capitolo) parte di una scoperta ragguardevole d'oggetti d' oro e argento, assegnata al V secolo, cioè un disco di puro argento pesante intorno a 2 chilogrammi, con un medaglione cesellato a sbalzo, sei cucchiai d'argento, leggiadramente lavorati, tre dei quali colle parole: UTERE † FELIX, una fibula di puro oro massiccio e due borchie in lamina di oro, già arricchite da filigrane e da pietre dure nel centro e negli angoli. La scoperta venne accompagnata dalla curiosità degli archeologi; illustrata, prima che da altri, parzialmente anche con disegni, dal Biondelli (1) il quale stimò dell'epoca di Teoderico il medaglione che ad altri parve appartenere all' antichità militari dei Bizantini e dei Barbari, si rilevò l'eleganza dei cucchiai in un all' importanza delle borchie.

Il medaglione di Verona ne fe' rammentare uno di Perugia assai noto, e dal confronto si direbbe essere ambo gli oggetti della stessa età (VI sec.); lo stesso soggetto di un cavaliere che assale un barbaro, la stessa arte, pare: dico pare, perchè i due dischi mi sono noti da riproduzioni incisorie. Poichè si ritenne che il disco di Perugia sia dell'epoca di Costantino ed abbia appartenuto alla Basilica Vaticana, feci con altri tale supposizione (1). Nè questo, e simili casi di contradizione archeologica, occorre mettere in forte evidenza; essi càpitano ogni giorno il caso della coppa di Salomone, nella Biblioteca Nazionale di Parigi, che altro non venne riconosciuta che un'opera sassanide del VI sec., come mostrarono Il Mongez e il Longperier, è qui assai significante. E un monumento molto ragguardevole fiorito da dischi in smalto a tramezzo, col ritratto, figura intiera, di Cosroe I, re persiano dal 531 al 79 della nostra èra, già nell'Abbadia di S. Dionigi.

(1) *Rendiconto dell'Istituto Lombardo* vol. VI, adunanza del 6 febbraio 1873, pag. 79 e seg. con una tavola.

(1) De Rossi, *Bull. d'Arch. Crist.* 1873, p. 151 e seg.

§ 4.

Lavori di pietra, marmo, alabastro, ceramica ecc.

Pietra, marmo, alabastro.

Le transenne, pietre e marmi di Ravenna, Venezia e Roma mostrano, coi loro trafori, la industria del marmista bizantino nel conseguire certi effetti delicati, cui solo adduce la pazienza e la padronanza della tecnica. Talune transenne, come quelle che formano l'attuale retro altare nel prebisterio di S. Vitale a Ravenna (VI sec.) sono dei pizzi, e le feci conoscere in un lavoro anteriore (2); nè sono lavorate con meno industria quelle a S. Marco di Venezia nelle sepolture del vestibolo. Specialmente una è ornata di due transenne a foglie intagliate, la cui analogia colle transenne ravennati di S. Vitale, è sensibile; inoltre la stessa basilica contiene delle pietre traforate sulla facciata e sui fianchi, e alcune finestrelle che sembrano pizzi, dorate negli intrecci flessuosi, si vedono quasi ampio fregio, con colonne

(2) *Ornamento nell'Architettura,* vol. I, fig. 334-35.

ofitiche, sul lunettone della prima porta a sinistra di chi guarda il monumento.

Collo sguardo su Roma, ne ricordo a S. Maria in Trastevere del secolo VII, e ne vedo delle più antiche nell'oratorio di Equizio e nell'altare di Ormisda a S. Clemente. Aggiungo la ricchezza dei plutei, con bassorilievi non forati, (ne mostrai parecchi nel mio *Ornamento*) ad intrecci a fogliami più o meno complessi, esempi di destrezza esecutiva e di alacre e forte immaginazione.

L'epoca bizantina adoperò i marmisti oltrechè nelle transenne, nei plutei, nei capitelli, nelle fascie; — li adoperò in cattedre, altari, candelabri, pulpiti ed in opere profane d'ogni età, dalla più remota che forma il nostro punto di partenza (2).

S. Apollinare in Classe conserva i resti di una

Fig. 226 — (*a*). *Budapest*: Buccola nel Museo nazionale. — (*b*). *Roma*: Buccola d'una tomba a Castei Trosino (Ascoli Piceno) nel Museo delle Terme Diocleziane.

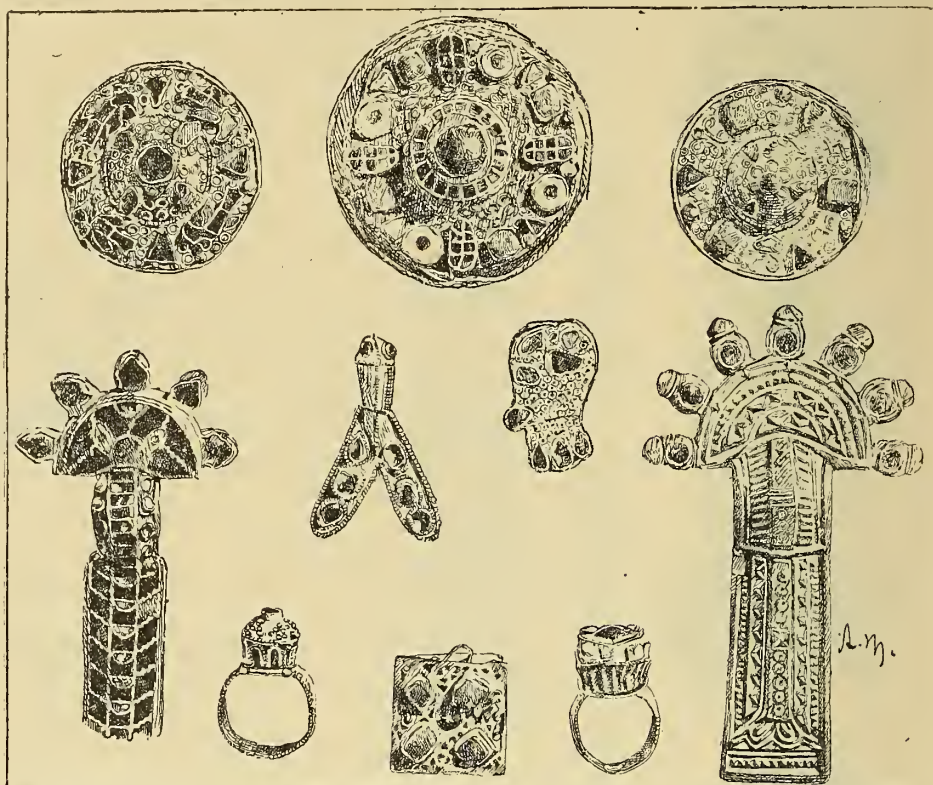



Fig. 227. — *Firenze*: Gioielli bizantini e barbarici, anelli, fibule, ecc. nel Museo Nazionale. (Fotografia Brogi, Firenze).

cattedra marmorea appartenente al secolo VII, e una cattedra in buon essere d'alabastro orientale, è posseduta dalla basilica di S. Marco a Venezia; — mi riferisco alla famosa cattedra cosiddetta di S. Marco (figura 229).

Secondo gli Atti dell'Apostolato di cotal santo volgenti all'VIII o IX secolo, esisteva in quell'epoca ad Aquileia, una cattedra d'avorio che la tradizione riteneva aver servito a S. Marco; altre notizie si raccolsero su questa cattedra, la quale da Aquileia sarebbe stata portata nella chiesa di Grado a metà del VI secolo della qual cosa, come della cattedra, a Grado non si conserva alcuna memoria. E Grado avrebbe ricevuto da Aquileia due, non una cattedra sola, ciascuna per via di Paolo Patriarca (VI secolo) e di nessuna delle due (la seconda porta il nome S. Ermagora) indarno cercai notizie nuove. Sta che una cattedra di S. Marco, esiste, ma trovasi nella basilica di S. Marco ed è d'alabastro non di avorio; e poichè,

(1) Nella Basilica Eufrasiana o Duomo di Parenzo, si conserva un cippo (VI sec.) che un tempo appartenne all'altare maggiore della basilica, opera storicamente ragguardevole anche per una inscrizione incisa, la quale ricorda la fondazione della chiesa. Il cippo consta di lesene e colonne e il lato principale va decorato da una finta nicchia con conchiglia messa a rovescio, e da una porticina con frontone acutangolo, rialzato e fiancheggiato da due delfini e decorato, nel tamburo, da una croce e due uccelli. Nella *Zeitschrift für christliche Kunst*, anno XIII, lo Schubring si occupò delle *Sedie episcopali e degli Amboni in Puglia*. Lo stesso soggetto, esteso al di là dalle Puglie, fu trattato, in *Architectural Record*, di Nuova-York, *Episcopal, Thrones and Pulpits* da *C. Coleman*, 1901, p. 441 e seg. Lo studio è molto illustrato.

dice una tradizione, che essa cattedra venne trasferita a Costantinopoli nel 629 ai tempi del patriarca Cipriano e, di qui, inviata a Venezia nel 630, o subito dopo, sta il divulgare che ciò non regge alla critica dei fatti. Così dice il Garrucci (1); il quale, seguito dal Pasini, si interessò a raccogliere i fatti concernenti la cattedra marciana che stimò provenire da Alessandria d'Egitto, come ne farebbe fede la rappresentazione del sicomoro e della palma – pianta propria all'Egitto – e ne farebbe fede il fatto che la cattedra di Alessandria venne fondata da S. Pietro per mezzo di S. Marco. La sua epoca è il VII secolo non avanzato, e la sua forma si vede nella mia riproduzione, composta da due disegni al luogo di quattro che occorrerebbero; perchè la cattedra è scolpita a bassissimo rilievo dentro e fuori; sullo schienale dal

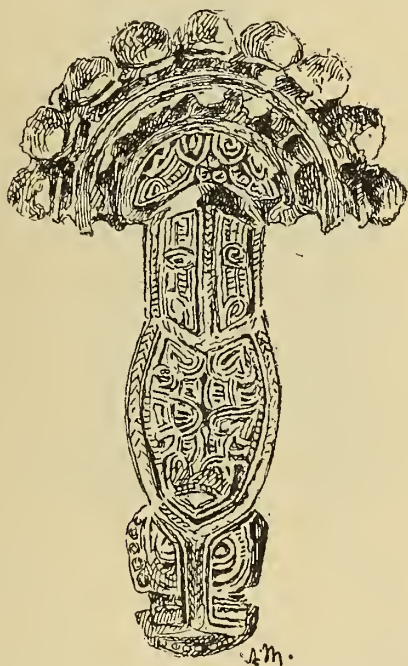



Fig. 228. — *Cividale*: Fibula incisa nel Museo.

mistico agnello e dall'albero di sicomoro – sorgente dei quattro fiumi evangelici – e sul retroschienale e sulle fiancate esterne, vivono i simboli degli evangelisti ognuno circondato da sei ali. In complesso un monumento importante il cui assieme ha una strana originalità ed ispirò al Rohault-de-Fleury, l'idea che gli ornati siano stati eseguiti assai dopo il nucleo della cattedra per abbellimento, non nel X o XI secolo, come

(1) *Storia dell'a. crist.*, vol. VI, p. 14-15. Ne diè la illustrazione completa (tav. 413) che si può meglio vedere in Pasini, tav. LXIX del *Tesoro di S. Marco di Venezia*.

scrisse il Selvatico (1). Il VII secolo emerge in quest'opera scolpita, che fa prevedere la bassezza dell'arte nell'VIII e IX secolo, la quale viene rappresentata dalla cattedra arcivescovile di S. Ambrogio a Milano (fig. 230) opera rozza con leoni che si pie-

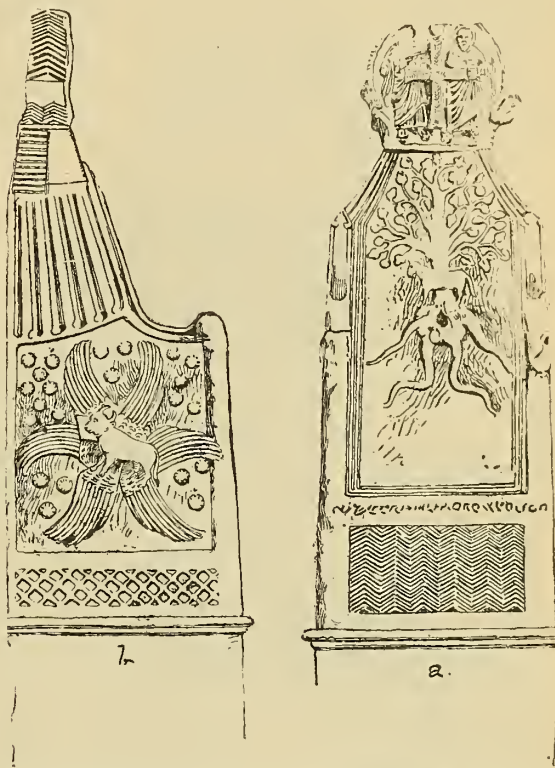



Fig. 229. — Venezia. Cattedra d'alabastro orientale detta di S. Marco nella Basilica Marciana: *a*, faccia interna della spalliera; *b*, fiancata di destra.

gano a bracciolo assegnata, dalla tradizione, al IV secolo, pretendendosi di esser stata la cattedra ove sedette S. Ambrogio.

Fra le opere posteriori vedesi la cattedra episcopale di S. Niccola a Bari, pietra lavorata sembra nel 1098 in occasione del concilio tenuto nella cripta da Urbano II (1088-1099), il qual concilio molto si ricorda per la parte che vi ebbe S. Anselmo; similmente vedasi la cattedra episcopale del Duomo di Canosa portata da due elefanti, che lavorò, tra il 1078 e il 1089, un artista pugliese (così si suppone), un Romualdo, firmato in un piano della cattedra e. se artista locale, aderente al bizantinismo.

Un'altra cattedra episcopale simile, nell'Italia meridionale, trovasi nel Duomo di Calvi presso Capua.

(1) Bellissima la vasca battesimale nella basilica dei ss. Maria e Donato a Murano; quest'urna scavata in una base quadrilatera di granito greco, serviva prima ad uso di sepolcro romano e fu recata ad Altino, con tutta probabilità, nel VII secolo. Si lasciò intatta la iscrizione sepolcrale riprodotta dal Mommsen.

Pochissimo nota, essa sorge dal dorso di due elefanti alquanto bambineschi, è ornata da musaici geometrici nell'alto frontone acuminato, e all'esterno delle fiancate va abbellita da musaici minuti in cui domina il bianco, il nero e il rosso (1).

Una cattedra più semplice orna l'importante chiesa di S. Paragorio a Noli (Savona) e richiama la mente sulla sedia di S. Fede, il noto cimelio straricco del tesoro di Conques (fig. 231 in cfr. colla fig. 188). Corre la falsa

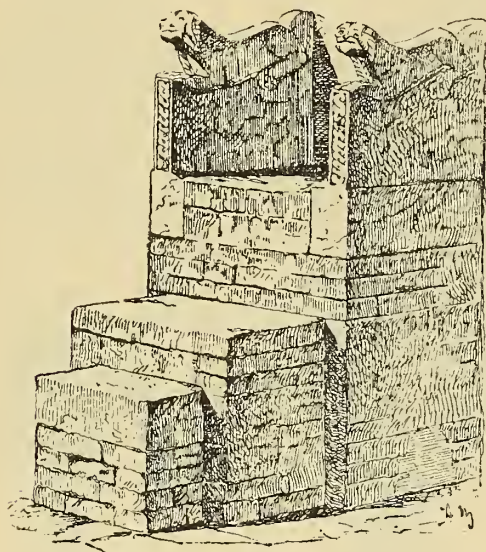



Fig. 230. — *Milano:* Cattedra arcivescovile di S. Ambrogio.

opinione che la cattedra di S. Paragorio, appartenga alla seconda metà del XV secolo; ciò perchè si orna dallo stemma dei Giustiniani ossia di Paolo che fu vescovo nolitano dal 1459 al 1485, ma lo stemma fu soprammesso all'epoca del vescovo Giustiniani, e la cattedra, verosimilmente, è del XIII secolo, dell'età corrispondente all'istituzione del vescovado nolitano, il quale coincide col pontificato di Gregorio IX (1227-42).

La cattedra di Noli ha il sedile di muro, i fianchi, lo schienale e i braccioli lignei dipinti con vivaci colori che imitano una stoffa a scacchi rossi e bianchi, ed i fianchi dei braccioli li ha abbelliti da motivi simmetrici e geometrici. È caso che sia giunta a noi; alla fine del Cinquecento in occasione di una visita apostolica, doveva disfarsi, essendo stata dichiarata *antiqua et indecens* forse, soprattutto pel sedile di muro che deve risalire all'epoca dell'adattamento, cioè all'epoca di Paolo Giustiniani vescovo, o ad un'età diversa non corrispondente a quella in cui la parte lignea della cattedra, ebbe forma e ornamenti.

Corrisponde, per epoca, alla cattedra di S. Paragorio quella molto più caratteristica e nobile, la

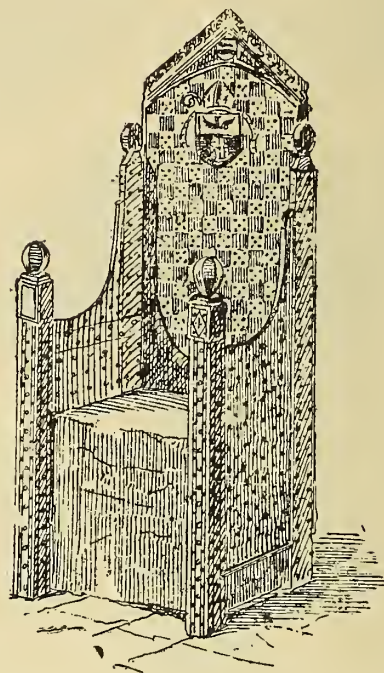



Fig. 231 — *Noli*: Cattedra di muro e legno, nella chiesa di San Paragorio.

squisita cattedra vescovile nella basilica di S. Lorenzo fuori le mura a Roma, con una iscrizione che la assegna al tempo del pontificato di Alessandro IV (1254-61); quindi essa non risale a Onorio III, come suppose il Nibby, ed è posteriore di vari anni a quel pontefice. Ell'è una cattedra a minute intarsiature marmoree, uno dei capolavori di quel genere d'intarsio che prese il nome arbitrario di cosmatesco, al luogo di siculo-romano o romano bizantino, come dimostrai che deve dirsi (1). Bella e delicata, questa cattedra di S. Lorenzo, a rote variopinte sullo schienale, rappresenta un genere di ornamento che produsse a Roma

(1) L'Italia meridionale più si indaga e più accresce il patrimonio artistico nazionale. Mentre scrivo, il Bertaux pubblica il 1.º volume della sua opera *L'Art dans l'Italie Meridionale,* e mette in evidenza una cattedra lignea nel santuario di Montevergine (Avellino) la cui esistenza conviene non obliare. Tripartita, il partimento di mezzo ha un frontone accuminato e i due partimenti ai lati, minori d'estensione e d'altezza, sono ornati da un frontone circolare e questi sul dorsale recano un circolo a mo' di rosa, quello un rettangolo con dei piccoli tondi, entro cui saltellano degli animali; due colonnine da un lato e l'altro del partimento di mezzo, formano due alti braccioli, in cima ai quali trionfano dei piccoli leoni e la base, ornatissima nel partimento di mezzo, è quasi spoglia di intagli che non siano rombi incisi nei partimenti laterali; — e qui trattasi di pezzi non originali: chè, in origine la cattedra episcopale di Montevergine si componeva del partimento di mezzo soltanto. Questo bellissimo lavoro, pochissimo noto, il Bertaux lo dette nell'Op. cit., vol. I, fig. 180. V. nello Schulz anche il trono episcopale di Monte sant'Angelo.

(1) *Ornamento nell'Architettura,* vol. I, p. 474 e seg. Ivi se ne vede il disegno alla fig. 463.

e a Orvieto, a Civita Castellana e a Corneto, a Tarquinia, a Sassovivo e ad Anagni, a Minturno (1), ad Alba Fucense, a Gaeta, a Sessa Aurunca, a Ravello, a Salerno, a Monreale ed a Palermo, un tesoro di monumenti intarsiati in cattedre, pulpiti o amboni, candelabri pasquali, cancelli o parapetti presbiterali, pavimenti, chiostri appartenenti al medesimo carattere ornamentale, fiorito dai primordi del XII sec. agli esordi del XIV.

Si citano a Roma anche le cattedre episcopali nella chiesa di S. Cesareo e nella chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo, e si notano le parti di altre cattedre vescovili in altri luoghi della città. Le due cattedre, d'una delle quali offro la immagine (fig. 232), non sbocciarono pertanto quali sono oggi, intieramente, dalla fantasia degli artisti che primi le crearono, ma derivano da un complesso di elementi vari di carattere ed epoca, alcuni esulanti dal nostro recinto. Collo sguardo sul mio disegno, si scorge difatti che la cattedra propriamente detta, il sedile cogli ampi braccioli a volute sorrette da leoni in piedi, non ha relazione stilistica coi fusti a spirale sui fianchi e col frontone messo assieme in modo ingenuo; — contuttociò io disegnai la sedia episcopale dei SS. Nereo ed Achilleo, perchè questo monumento dà un'idea esatta dell'architettura e decorazione frammentaria onde Roma offre molteplici raggi.

Sulla nostra cattedra vedesi un omelia di S. Gregorio I, letta da questa sedia ma non in questo luogo.

Allato alle cattedre nominerò alcuni fra i pulpiti o amboni su cui si allarga doviziosa e brillante — specie nell'Italia centrale e nel mezzogiorno (2) — la decorazione musiva che ora si studia. A parte gli avanzi di un ambone in S. Lucia a Gaeta, con molto interesse addito l'ambone della chiesa di S. Pietro ad Alba Fucense, opera delicata dei marmorai romani Giovanni e Andrea, quello nel Duomo di Sessa Aurunca cominciato dal vescovo Pandolfo (1224-59) compiuto dal vescovo Giovanni († 1283); l'ambone a destra in S. Giovanni del Toro a Ravello, molto più ricco di quello a sinistra, da non confondere collo stupendo e famoso pulpito di S. Pantaleone nella stessa città, ornato nella stessa guisa degli amboni predetti; gli amboni del duomo di Salerno tutt'e due ricchissimi, e il pulpito della Cappella palatina di Palermo. Per solito l'ornato di questi monumenti, si allarga sui parapetti in rote concentriche variopinte

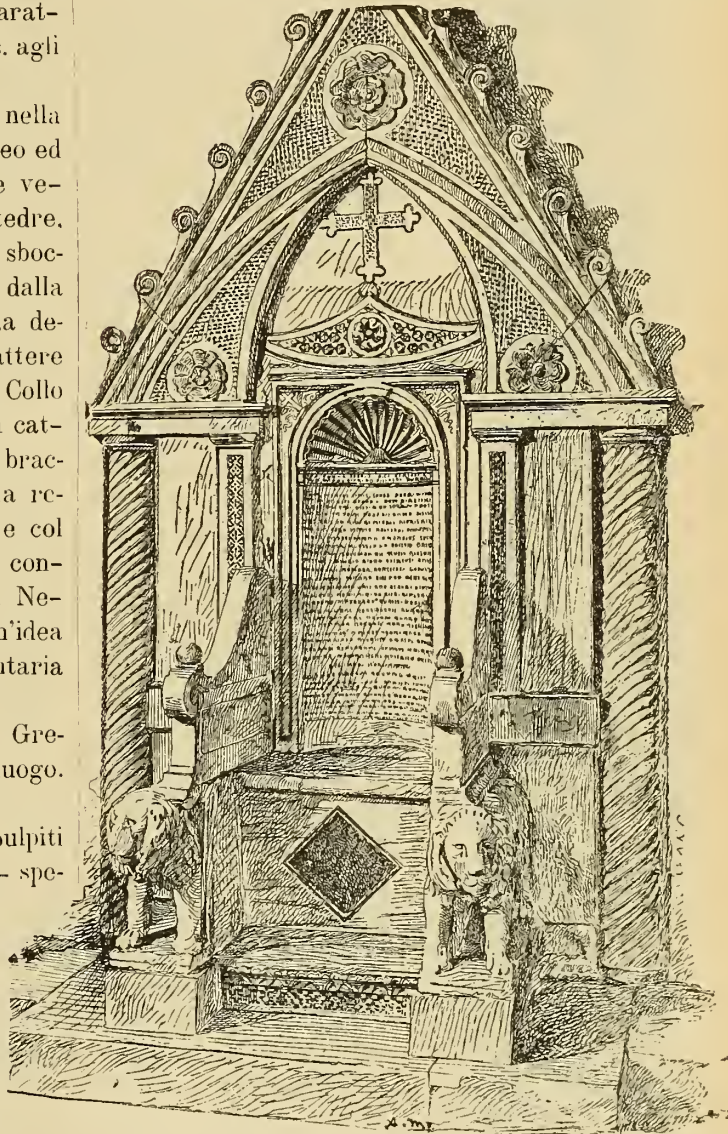



Fig. 232. — *Roma*: Cattedra episcopale nel coro della chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo (Fot. Alinari, Firenze).

ed intrecciate; come sui pavimenti e si restringe sui fusti tortili delle colonne solitamente coronate da gentili capitelli infogliati e popolati da figure.

E dove metto, volgendomi esclusivamente agli Abruzzi, il pittorico e ingenuo ambone della chiesa di S. Maria in Valle Porclaneta a Rosciolo? (Aquila) Del 1150, onora un Roberto e un Nicodemo firmàti. Gli stessi eseguirono il tabernacolo dell'altar maggiore

(1) Il Duomo di Minturno (prov. di Caserta) vanta un candelabro da cero pasquale ottimamente conservato poco noto, del XIII secolo, ornato da musaici di smalto e vetro coloriti, un'opera sul genere di quelle siculo-romane come il pulpito di questa chiesa, che appartiene all'istessa età circa, tranne le colonne e i capitelli meno vetusti (XIV sec.).

(2) Schubring, *Bischofstühle und Ambonen in Apulia* in *Zeit. f. chr. Kunst,* XIII, 1900 e sugli amboni medievi, nelle città del mezzogiorno d'Italia V. Bertaux, Op. cit., vol. I, p. 441 e seg.

somigliante a quello della chiesa di S. Clemente al Vomano, lavorato dal nostro Roberto insieme a suo padre Ruggero. E lo stesso Nicodemo scolpì l'ambone di S. Maria a Moscufo firmandolo, in origine colorito come ciò si induce dalle molte traccie di colore non scomparse, specialmente nelle figure, fanti e cavalieri. Rozzo, quanta sincerità, quanta adorabile ingenuità contiene!

Ivi gli ornati a nastri o vimini, che si intrecciano talora avvivati da imagini quali umane quali animalesche, accendono la fantasia, come luci che rischiarano la profondità delle tenebre. Il Piccirilli attribuisce allo stesso Nicodemo l'ambone nella chiesa madre di Cugnoli presso Alanno, su cui scrisse anche il De Nino (1); difatti esiste una marcata corrispondenza di motivi e d'arte fra i due amboni, di cui una caratteristica geniale consiste in una graziosa loggetta che sottostà, in questi pulpiti abruzzesi, alla fascia estrema degli amboni, e vien giù a decorare il parapetto della scala.

Fig. 233. — *Firenze*: Candelabro marmoreo per il cero pasquale nel Battistero (Fot. Alinari, Firenze).

L'argomento è esteso, ed i lavori di pietra, marmo ed alabastro, mi condurrebbero facilmente all'ornamento architettonico, soggetto da me ampiamente trattato; ed al marmista faccio osservare (fig. 233) il candelabro pasquale, marmo del Battistero di Firenze (fine del XIII sec.) di gusto pisano che ha analogia con un candelabro pasquale esistente a S. Maria d'Arabona (Chieti) (fig. 234) questo più geniale di quello. Una colonnetta esile ornata di leggiadro capitello forma, a così dire, la base a due gruppi di colonnine che girano intorno ad un nucleo centrale e restano isolate; la sua epoca equivale a quella del candelabro di Firenze. Anche la basilica di S. Clemente a Casauria possiede un bel candelabro da cero pasquale con colonnette intorno un piccol nucleo centrale, simile a quello di S. Maria d'Arabona nel luogo di questo nome; nè so se l'uno sia imitazione diretta dell'altro; ma ciò poco interessa, interessandomi sommamente la genialità dell'invenzione.

Fig. 234 — *Arabona* (Chieti): Candelabro pasquale nella chiesa omonima.

I candelabri pasquali formerebbero il soggetto a uno studio particolare; parlo di quelli medievi anteriori al XIV sec., materiati nella pietra e nel marmo, che hanno affinità coll'argomento presente delle intarsiature variopinte. Io debbo appena sfiorare il bel soggetto.

I modelli prima citati salgono ad alta vetustà, ma avanti ad essi trovasi il candelabro posseduto da S. Maria della Pietà a Cori assegnato ai primi del XII secolo, dato quale il più antico fra i candelabri pasquali. Pare non si facessero cotali candelabri prima di quest'epoca ed essi talora, agili, si svolgono a motivi di colonna tortile regolare, con un bocciolo in cima: tale è il tipo dei candelabri di Roma a S. Clemente, S. Agnese fuori le mura, S. Lorenzo fuori le mura (1), povero d'imaginazione e ricco d'intarsiature svolgentisi a mo' di lungo nastro sulla colonna; — talora formano un tipo misto a intarsiature e sculture o sculture sole, onde i modelli migliori si raccolgono nelle città dell'Italia meridionale, soprattutto nella Cappella palatina di Palermo, che possiede un candelabro pasquale, fantasiosissimo con un bocciolo posteriore, sembra, al fusto, circondato da

(1) *La Marsica* p. 18 in cf. con *L'Arte*, anno V fasc. XI-XII.

(1) *Ornamento nell'Arch.* Vol. 1, fig. 464.

figure che sono una bellezza. Possiede anche Roma un candelabro scultorico molto notevole; — mi riferisco a quello nella basilica di S. Paolo fuori le mura di 4 m. d'altezza tutto fregiato da imagini e lavorato con ogni industria, nel XII secolo da Niccola d'Angiolo e Pietro Vassalletto (ciò risulta dall'iscrizione). Nè mi attardò su altri candelabri che al mio soggetto non recano alcuna luce di novità, come il candelabro pasquale nel Duomo di Ferentino, per invitare subito il lettore a conoscere il candelabro pasquale nel Duomo di Salerno (XIII sec.), squisito, a tre zone di intarsi disuguali, con lungo bocciolo a base schiacciata; quello misto, più scolpito che intarsiato nel Duomo di Capua (XIII sec.), quello nel Duomo di Gaeta (XIII sec.), — colonna frazionata da rettangoli entro cui s'animano, con accento veristico, dei bassorilievi — e il candelabro nel Duomo di Sessa Aurunca, specialmente significativo nella base circondata da figure espressive.

Tanta dovizia di opere scultoriche e tanto lusso artistico nel Mezzogiorno d'Italia, anche limitato al soggetto del presente paragrafo, fa pensoso l'osservatore il quale vede, in tale attività, la corrente viva d'un movimento estetico che s'eleva in guisa incomparabile su quello d'altre regioni italiche meglio conosciute, perciò più riputate dalla critica la quale sfiora non indaga e non approfondisce.

Ceramica, vetri, musaici (1).

Fig. 235. — *Ravenna*: Anfore del Mausoleo di Galla Placidia.

La terracotta dà argomento a uno studio non disutile poichè nell'epoca presente si fabbricarono vasi d'ogni forma e misura ripetizione più o meno libera di vecchi temi romani. I vasai adottarono pertanto, in quest'epoca, la copertura vitrea; ma avanti di trattare cotale argomento piacemi ricordare che alcune vòlte o cupole bizantine si eseguirono con vasi vuoti o anfore, ond'io mi sono procurato un disegno di quelle che servono alla cupola del celebre Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (metà del V secolo), perchè la loro forma e la loro snellezza, dà un vero godimento allo sguardo (fig. 235). Anfore e tubi vuoti si trovano nel Battistero di Ravenna (V sèc.) a S. Vitale (VI sec.), nell'abside del Duomo stesso ossia della Basilica Ursiana (IV sec.) nella chiesa ravennate di S. Agata (V sec.); ed a Milano, nel Museo Archeologico, si raccolsero alcuni vasi di terracotta che appartennero alla cupola della Basilica di Fausta (V sec.) parte dell'attuale S. Ambrogio.

La terra invetriata è la più antica; essa è la ceramica medievale detta « alla castellana » (perchè si pensò che formasse la suppellettile dei castelli), fatta con terra coperta da vernice piombifera trasparente, senza stagno, cui appartengono i graffiti medievali o lavori a stecco (1). — I saggi che ne rimangono, sono pochi relativamente. Il Passeri, nel XVIII secolo, osservava che sino da tempi remoti (2), i vasai pesaresi costumavano di cuoprire i vasi con una vernice di ossido di piombo la quale, sembra nascondere il color della terra, ora sanguigna ora rosata, che produce un lustro meraviglioso; e cita dei vasi antichi coperti d'un certo colore vellutato la qualcosa è oppugnata dal Garnier (3) in ciò che concerne i mezzi indicati dal Passeri a conseguire tale effetto. Nondimeno, contro una vecchia asserzione che assegna solo al XIII secolo l'introduzione della vernice piombifera in Europa, si mette il fatto che sino dal XII secolo si fabbricava, almeno in Italia, del vasellame verniciato; e il Passeri stesso menziona una tomba del 1100 circa, la quale esisteva a' suoi tempi, a Bologna all'angolo d'una casa di faccia alla porta di S. Domenico. Il nostro Autore parla altresì di scodelle appartenenti alla stessa età ed esistenti nell'Abbadia di Pomposa, nel Duomo e nella chiesa di S. Agostino a Pesaro, e di due da lui possedute, una verde chiara una nera colorita coll'opera del manganese, ossia *lapis magnesius*, ma tuttociò non si concilia coll'opinione dello stesso Passeri che solo dopo il 1300 s'introdusse (e qui erra il P.) la moda di ornare le chiese con « bacini coloriti », che possono chiamarsi le primizie della ma-

(1) Il De Mauri, *L'Amatore di maioliche e porcellane*, Milano, 1889, stampa in fondo a questo volume una bibliografia ceramica, assai importante benchè l'A. abbia dimenticato qualche lavoro ragguardevole e l'A. stesso poco possegga il suo soggetto.

(1) Piccolpasso *I tre libri dell'arte del Vasaio*, Pesaro 1879 pag. 5 e cf. con Molinier *Sociète nat. des ant. de France*, 22 apr. e 13 maggio 1885.

(2) Osserva il Passeri che fin da tempi remoti e « diciamo ancor barbari erano figuline in Pesaro e vi durarono oltr' oltre, crescendo e calando la perfezione dell'arte secondo la politezza dei tempi ». Qui il nostro trattatista parla delle marche o sigilli, e dice che dalla forma dei caratteri si può argomentare che fiorissero molto al tempo dei Goti i lavori di grosso, poichè paragonati cosifatti stampi a quelli di Teoderico, pare siano dello stesso gusto. Però ora si parla di tegole e terrecotte usuali. *Ist. della Pitt. in maiolica*, Pesaro, 1857, pag. 10-11. V. anche Argnani, *Ceramiche e maioliche arcaiche faentine*, Faenza 1903, con molte tavole in colori.

(3) *Dictionn. de la Céramique* p. XVIII.

iolica » (1). Sta di fatto che le facciate di molte chiese anteriori all'epoca indicata dal Passeri, si ornarono di scodelle in parecchi luoghi della penisola in Lombardia (a Milano, Pavia) nell'Emilia (alla famosa Abbadia di Pomposa) in Toscana (a Pisa, Lucca S. Miniato al Tedesco, Piombino, Certaldo) in Liguria (a Genova, Noli, Varazze) a Roma (a Roma sul campanile di S. Francesca Romana, S. Lorenzo, S, Mar.a Maggiore) e in Sardegna, ove l'architettura medieva, (XI, XII, XIII sec.), produsse una quantità di chiese nel gusto pisano (2).

Questi bacini o scodelle, di un diametro che varia da 0,20 a 0,40, sembrano aver servito all' uso domestico o sono atte a servire a cotal uso; disposte a croce per solito hanno un solo colore, azzurro o verde o sono arabescate; — di questo secondo genere se ne veggono sugli edifici lombardi di Pavia, bianche con ornati geometrici a guisa di nodi e meandri.

Le scodelle con figure sono rarissime, e si associarono ad un significato simbolico o si fecero insegna a luoghi destinati ad ospitare i pellegrini. La fantasia degli antichi scrittori volò e lasciamola nelle nuvole (3).

Le scodelle ricevettero il lustro d'una vernice piombifera ma, veramente, non si è d'accordo sopra la natura esatta di cotale vernice, come non si è sopra la loro origine; qualche autore le crede bizantine o ispano-moresche, altri, particolarmente il barone Davillier, negano ad esse qualsiasi carattere orientale; ed io, coll'ausilio di scrittori ceramisti, non escludo che tali ceramiche siano nostrane. in sostanza, ammettendo che l'esempio sia venuto dall'Oriente. I prodotti ceramici orientali erano accolti dall'Italia medieva con molta larghezza. Però l'Italia possedeva l'elemento tecnico della ceramica per riprodurre il tipo originale. La tecnica di quelle scodelle, in massima è piombifera non stagnifera; ma su l'argomento attuale le nozioni sono scarse.

Il Fortnum illustrò alcune scodelle, nel suo catalogo della Maiolica al Museo di Kensington (4), dette il riferimento di un suo articolo nel giornale *Archeologia*, e studiò le scodelle di Pisa, alcune delle quali sono assolutamente identiche all'orientali; anzi paiono orientali. Ciò non distrugge l'ipotesi che molte di queste mezze maioliche (tecnica nota esercitata in Italia nel Medioevo) possano considerarsi prodotti nazionali imitazione, come altre cose d'arte industriale, di prodotti orientali.

Circa l'età, io credo alla contemporaneità delle scodelle cogli edifici che ornano, anche perchè, senza i ponti di fabbrica, sarebbe stato quasi impossibile, in sì remoto tempo, coi mezzi meccanici onde si disponeva, il collocarle dove si veggono; ed esse sono integrate alla costruzione e lo sono alla decorazione, come là dove si alternano regolarmente ad altre forme decorative. In S. Teodoro a Pavia (XI secolo), spiccano sul tiburio con delle teste di marmo, e sul campanile di S. Agostino a Genova, emergono simultaneamente a tondi di pietra e rombi di marmi intagliati (XIII secolo).

Ed ecco il Viollet-le-Duc a pubblicare una scodella incrostata nella facciata del Palazzo comunale di Saint-Antonin (Tarn e Garonne), del XII secolo, come la facciata di tale edificio. Di terra gialla un po' tendente al rosso, reca uno smalto bianco giallastro coperto da una decorazione geometrica verdetenero. Il mio Autore dichiara molto fine questo piatto; e poichè — soggiunge — a quest' epoca (XII sec.) le relazioni coll'Oriente erano molto frequenti, si può supporre che questa e simili opere siano un'imitazione di quelle « d'oltre mare », la qual cosa sarebbe confermata dal disegno di gusto persiano o siriaco (1). Il monaco Teofilo parla tuttavia di terre smaltate « d'oltre mare » fabbricate dai Greci, dichiarandole stimatissime e preziosissime.

La questione se le scodelle furono fabbricate nei luoghi dei monumenti, può risolversi in favore per Pavia che ebbe delle fabbriche figulinarie sino da epoca remota, ed è ammissibile per Pisa come mostrai in un lavoro anteriore (2); ma Genova, p. es., possiede molte scodelle ispano-moresche.

Non si dubita che alla fine del XII secolo e al principio del XIII, cominciasse a generalizzarsi l' uso delle coperte piombifere; comunque ciò sia, il periodo che noi studiamo è poveramente rappresentato sul campo ceramico.

L'Argnani nel volume citato, *Ceramiche e Maioliche arcaiche faentine*, assegna al XIII secolo due o tre boccàli da lui riprodotti, rozzi, tecnicamente esempio di pezzi ceramici i quali ricevettero, dice l'A., un bagno di vernice stagnifera o di vera maiolica puramente all'esterno. Il loro color generale è chiaro,

(1) Op. cit., pag. 11-12.
(2) Melani, *Manuale di Architettura italiana*, 4.a edizione pag. 229.
(3) Si sarebbero messe sulle facciate delle chiese a indicare lo splendore degli edifici sacri, quasi soli a spandere la luce del Vangelo.
(4) C. Drury E. Fortnum, *Maiolica*.

(1) *Dictionn., du Mobil.*, vol II, pag. 146-47 in cfr. colla tav. XXXII.
(2) *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, pag. 401 e seg.

quasi bianco, gli ornamenti sono verdi o color della sepia. E facendosi degli scavi, anni sono, al Fondaco dei Turchi a Venezia, si rinvennero delle colonnette con capitelli di terracotta verniciata appartenenti, vuolsi, alla decorazione primitiva dell'edificio, cioè alla prima metà del XIII secolo (1).

Infine le grandi e celebri fabbriche ispano-moresche non vantano opere da assegnarsi ad epoca anteriore al XIV secolo, ed un documento citato dal Davillier conforta tale fatto (2). Esso tenderebbe ad attribuire a Malaga l'onore di essere stata il primo centro di fabbricazione di cotali ceramiche; è la testimonianza di un viaggiatore nativo di Tangeri, Ibn-Batutah, il quale scriveva verso il 1350, a proposito di Malaga: « si fabbrica in questa città del bel vasellame dorato che si manda nei luoghi più lontani », ed il monumento ceramico moresco più antico e considerevole oggi noto, è il famoso vaso dell'Alambra (XIV sec.) che ci conduce fuor dalle attuali ricerche (3).

Potrà ricordarsi il vasellame siculo-arabico; ma le indagini sopra i primordi di questo vasellame mancano di esattezza, ed i prodotti siculo-arabici più vetusti non possono assegnarsi ad un'epoca si remota, come quella del dominio arabico in Sicilia (dal IX secolo alla fine dell'XI). Eppure la prima fabbrica sicula assegnata a Caltagirone si attribuisce agli Arabi, e se la sua esistenza non fosse problematica, vi sarebbe da gloriarsi di questo fatto accolto a occhi chiusi, da qualche trattatista recente di autorità non riconosciuta (4).

Infine bisogna attraversare le epoche di lotta, osserva il Jacquemart, le epoche fra la civiltà morente e gli invasori barbarici, bisogna lasciar che questi cerchino, alla loro volta, la luce di una civiltà nuova, per ritrovare la ceramica avviata sul camino del progresso (5).

Insomma i prodotti ceramici ebbero una diffusione modesta nel Medioevo, perchè essi servivano soltanto agli usi comuni; p. es. il vasellame da tavola e di lusso era quasi sempre metallico.

Il lungo periodo che percorriamo empì di edifici sacri ogni regione; e gli edifici si ornarono di ogni bellezza, cui servì di mezzo qualsiasi materiale costoso. Gli è che il tempo deformò molte costruzioni, se no quante maggiori cose esisterebbero.

Quando entriamo in certe chiese le quali, a ricordo dell'antica dignità artistica, conservano poco più che il nucleo architettonico o il nucleo stesso non soverchiamente oltraggiato dai restauri e dalle amplificazioni, si resta meravigliati a vederne il pavimento in mattoni usuali, ma la storia dell'edificio sovente rende avvertiti che la chiesa ebbe un pavimento ornato da musaici marmorei, fronde, foglie e figure; così che esso, corroso, scomparve totalmente o quasi sotto al pavimento attuale che, « saggiato », mise in luce l'antica opera musiva, monumento espressivo di epoche lontane (1).

E le chiese, da quelle appartenenti al puro bizantinismo come S. Sofia di Costantinopoli, S. Vitale di Ravenna e S. Apollinare in Classe, alle chiese lombarde, ricevettero pavimenti somigliantі a tappeti marmorei i quali, nelle opere più antiche, assorsero ad espressioni decorative in cui la figura umana s'intreccia allo svolazzo ornamentale, e nelle meno vetuste svolsero un motivo a ruote e a minuti pezzi marmorei, esprimenti stelle variopinte alternate a fascie o a tondi, in cui l'opera della mente è gelida, procedendo da un geometrismo che tiene a catena la fantasia.

S. Sofia di Costantinopoli ebbe un ricco pavimento musivo, S. Giovanni Battista e S. Vitale di Ravenna, pure ne furono ornati; ed a Ravenna si vide un bel pavimento a S. Apollinare in Classe e al Mausoleo di Teoderico detto comunemente la Rotonda — in quest'opera d'imponenza romana, (V sec.); inoltre a' nostri giorni si scuoprirono, in questa

(1) Avanti il XIII secolo non si conosce a Venezia, alcun' opera di ceramica artistica. Urbani de Gheltof *Les Arts ind. à Venise* p. 182.

(2) *Hist. des faïences hispano-moresques*, p. 122.

(3) *Hist. de le Céram.*, Parigi, 1873, p. 263.

(4) De Mauri, Op. cit.

(5) Si parla di antiche stoviglie dai riflessi metallici scoperte in vari luoghi della Sicilia, specialmente a Caltagirone, ed il Filangeri crede che le fornaci caltagiresi abbiano goduto molta fama all'epoca arabica (gli Arabi abbandonarono l'isola alla fine dell'XI secolo, dopo due secoli di signoria). La loro pasta, molto silicea, va coperta da una vernice durissima e il disegno è un contorno nerastro bizantineggiante a tralicci con fascie scolte a carattere cufico. Così il F.; e l'Amari ribatte che queste stoviglie sono una derivazione dalla influenza arabica in Sicilia, fabbricate nell'epoca normanna ([XII sec.]) Cfr. Filangieri. Il *Museo art. indus. e le Scuole officine in Napoli*, Napoli 1881, p. 73, con Amari *Storia dei Musulmani di Sicilia*, Firenze 1854.

(1) Durand *Les pavées mosaïques en Italie* in *Annales Archéologiques* 1857 pag. 119 e seg. — Ern. Aus in Weerth. *Der Mosaihböden in S. Gereon zu Koln nebst den damit verwandten mosaikböden Italiens*, Roma 1875. Studio coscienzioso concernente i più vetusti pavimenti medievi; (gli italiani più notevoli sono riprodotti in quest'opera). — Müntz. *Les pavements historiés* in *Revue Archéologique* dic. 1876 e gen. 1877. — Stern, *Opera della collezione di venticinque pavimenti a musaico antichi*, Roma 1889. Grandi tavole senza testo da consultare, per il pavimento di alcune basiliche romane, S. Crisogono, S. Maria in Cosmedin, ecc. De Rossi. *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, tavole in colori opera interessantissima. — Müntz., *Les premiers historiens des Mosaiques romains*. Parigi 1902. — Bertaux, *Les pavements historiés du XII siècle en Calabre et en Apulie* cap. XII. dell'op. cit. vol. 1 p. 483 e seg. Tocca anche i pavimenti affini d'altre regioni.

stessa città, dei pezzi di pavimento (fig. 236 *a*) in un area di proprietà Monghini, a poca distanza da quell' avanzo chiamato erroneamente « palazzo di Teoderico » (1); — e poco lungi, a Classe, città ricchissima ai tempi del dominio bizantino, da' cui scavi emergono sempre delle nuove testimonianze di grandezza civile — si ritrovò or di recente il resto d'un pavi-

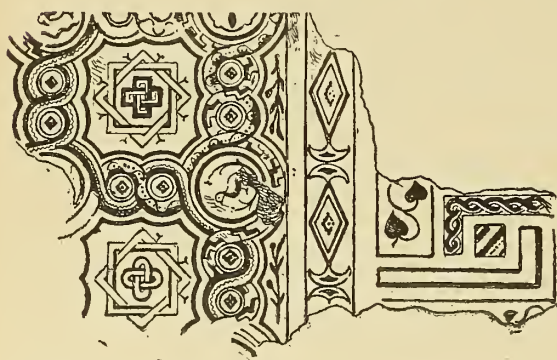
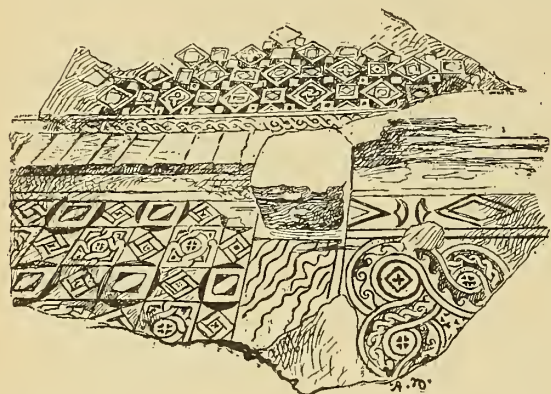



Fig. 236 *a* — *Ravenna*. Pezzo di pavimento in musaico nel palazzo di Teoderico scoperto nel 1870, *b* — *Classe* (presso S. Severo): Pezzo di pavimento in musaico.

mento il quale, lungi dalla semplicità che talora è rossezza, assorge a creazione d'arte non insignificante.

Trattasi qui di pavimenti della più vetusta epoca bizantina in Italia, ai quali bisogna unire quello scomparso, del Duomo di Parenzo o Basilica Eufrasiana.

È importante sapere che questa celebre cattedrale conservò fino al 1880 alcune vestigia dell'antico pavimento; ma solo di quello che ornava a colori le navate laterali (VI sec.), del pavimento della navata principale nulla conservò fino alla data anzidetta, e, con le vestigia di quello delle navate laterali, si conservarono due striscie musive tra una colonna e l'altra. Ora chi va a visitare la Basilica Eufrasiana — la quale è si vicina parente de' monumenti ravennati — trova un pavimento a quadri marmorei di Carrara, che venne eseguito nel 1880. Grazie pertanto alle sapienti cure di monsignor Paolo Deperis, le antiche vestigia furono collocate nel Battistero trasformato in Museo cristiano, e queste vestigia, con un disegno eseguito parecchi anni sono da un artista di Parenzo, che sulle traccie superstiti ricompose le varie zone del pavimento, dicono oggi cosa era il pavimento dell' Eufrasiana. Il disegno è posseduto dalla Società d' Archeologia e Storia Patria di Parenzo; e io, che potei averlo, osservo che ogni navata si divide da tre motivi differenti, i quali svolgono dei disegni di tipo geometrico e romaneggiante, e la figura si abituale nei pavimenti musivi bizantini, non è rappresentata nei pavimenti delle navi laterali dell' Eufrasiana. Il « motivo storiato » forse occupò il presbiterio o tutta la navata centrale.

Chissà che il pavimento di questa navata non avesse analogia con quello ravennate di S. Giovanni Battista o con quello di S. Sofia di Costantinopoli! Il primo rappresentava il mare in tempesta, ed era stato ordinato, vuolsi, da Galla Placidia verso il 427 in memoria d'un suo scampato pericolo nell' acque dell'Adriatico; il secondo mostrava i quattro fiumi del paradiso terrestre, diretti verso i punti cardinali, e all'acque abbondanti di questi fiumi si dissetavano animali d'ogni genere (1).

Più fortunato del Duomo di Parenzo il Duomo di Grado (VI sec.), conserva gran parte dell'antico pavimento (VI sec.), coevo a quello della Basilica Eufrasiana; e questo è documento prezioso, poichè non esiste un' opera simile in migliori condizioni. Esso consta di vari colori, come quasi tutti i pavimenti congeneri: il rosso, il giallo, il nero, il bianco, si associano a delle forme che si allargano ad una certa eleganza, e viene pregiato altresi per le sue inscrizioni le quali ricordano i nomi di coloro che lo fecero eseguire, secondo un costume, il quale si estese ad altri pavimenti antichi. Cosi si leggono dei nomi nel resto del pavimento di S. Felice a Aquileia, nei pochi

(1) Quest'avanzo creduto coevo al palazzo teodericiano sembra, da nuovi raffronti, posteriore al palazzo di Teoderico, cui appartennero i pezzi di pavimento indicati. I due stupendi e vigorosi capitelli colla croce e la frappatura larga e grandiosa, furono collocati su quell'avanzo accidentalmente come materiali di scarto.

(1) Si veda riprodotto nel mio *Ornamento nell' Architettura* vol. I fig. 471. Nel 1889 lungo il circostante terreno della Basilica Eufrasiana, si fecero qua e là vari saggi con felice esito, e vennero alla luce molti pezzi di un pavimento musivo di bella fattura. Sorse allora la domanda: Appartenevano questi a più antica basilica dell'attuale (VI sec.) o, come più probabile, a basilica civile della romana *Parenthium?*

avanzi di quello del Duomo di Parenzo, in quelli scoperti nel vecchio Duomo di Verona, in quelli dell'antico Duomo di Brescia, della chiesa di S. Maria di Castello a Corneto e del Duomo di Anagni.

Offro un bel pezzo di pavimento, (tav. XXIV) che non appartiene all'Italia essendo coevo circa a quelli indicati. Trovato vicino a Sur (Siria) nella chiesetta bizantina di S. Cristoforo, è un modello di stile; il Renan che ne fu lo scopritore (1860), lo attribuì al VII secolo ma parrebbe più antico, e si ammette che sia stato adoperato, in quest'epoca, nella chiesetta ove si rinvenne. Il suo genere appartiene al tessellato e la parte principale ch'io riproduco, sembra un fiorito tappeto; onde il pezzo musivo di Sur, collocato all'entrata della nave centrale della chiesa predetta, era un signorile elemento decorativo.

Da quattro vasi a due anse, collocati sugli angoli del pezzo musivo, si slanciano due rami nodosi di vite, abbelliti sobriamente da grappoli e foglie, i rami dànno luogo quasi a dei circoli entro ciascuno dei quali, come in una serie di medaglioni sovrapposti in sette linee, si ergono figure di uomini e di animali: la calma s'intreccia alla lotta, e, a malgrado i contrasti, l'assieme presenta un'armonia confrontabile a quella di un pezzo di musica nel quale il forte si contrappone all'adagio, il movimento accelerato al naturale. Il disegno è lodevole e fra i medaglioni quello di mezzo, l'unico di due figure, rappresenta un quadro in cui due fanciulli sono occupati a provare un corno e ad agitare uno strumento il quale sembra una lira; quest'ultimo fanciullo, sembra che pigi l'uva in un recipiente allato di uno più piccolo il quale riceverebbe il vino.

Lascio da parte i motivi secondari per indicare una grande inscrizione greca, intatta, facsimilata dagli *Annales Archéologiques* (1), ove il Durand illustrò la iscrizione del musaico di Sur che dovrebbe tradursi nel seguente modo: *L'opera del pavimento in musaico (della chiesa) del glorioso e veneratissimo martire San Cristoforo, venne fatta sotto il dilettissimo, da Dio Giorgio (arciprete?) e corovesco o* (2) *e sotto il dilettissimo, da Dio Ciro diacono e (epitrope?)* (1) *per la salute dei lavoratori appartenenti ai due domini, dei loro figli, del clero e dei benefattori, al tempo del rispettabilissimo Zaccaria prete umilissimo, nel mese decimo dell'anno 701, indizione IX.*

Il traduttore commenta con osservazioni, a cui rimando il lettore. La più importante forse è quella che riguarda la data 701; — il Renan la applicherebbe all'èra d'Antiochia corrispondente all'anno 652 della nostra età; il Durand, sul primo incerto, finì ad ammettere questa data; e il De Rossi si sarebbe espresso in tal guisa: l'inscrizione, qualunque sia l'anno preciso al quale risale, indubitabilmente appartiene alla fine del VI secolo o anche del VII secolo, onde fra il Renan e il De Rossi, l'accordo non sarebbe completo; ed io ascrivo il musaico piuttosto alla fine del VI che alla metà del VII secolo, come vorrebbe il Renan.

L'Italia possiede una ragguardevole serie di pavimenti appartenenti all'XI e XII secolo, e in questa serie sceglieremo meditatamente, cominciando da uno dei modelli più vetusti.

La cripta della basilica di S. Savino a Piacenza, ipogèo interessante dell'XI secolo con una solida vôlta e un bel gruppo di colonne, ricevette un pavimento a musaico, quasi coevo alla fabbrica, attribuito a un Gianfilippo musaicista, non in pessimo stato; è diviso in due parti disuguali, diviso in varie file di medaglioni ognuno chiuso in due circoli concentrici; nel fondo dei medaglioni sono rappresentate le faccende agricole di ogni mese — una specie di calendario parlante (2) — intorno, fra un circolo e l'altro, si leggono dei versi e gli interspazi, tra un medaglione e l'altro, sono divisi in fascie a zig-zag di marmo bianco e nero rappresentanti le onde del mare; così alcuni medaglioni sono contornati da pesci, altri da nuotatori e da sirene. Quello ch'è, cotale avanzo, viene sufficientemente mostrato dal mio disegno (fig. 237) ove i medaglioni emergono sul fondo a zig-zag, essendo circondati da una fascia. Il tipo di essi si ritrova in un pezzo di pavimento nel coro del Duomo d'Aosta, da me pubblicato, rappresentante lo stesso soggetto musivo di S. Savino.

---

(1) Op. cit. 1864 p. 289.

(2) Un articolo del primo concilio di Nicea informa sufficientemente sui corovescovi. Dice « Il posto del vescovo, nel tempo dell'uffizio, deve essere in alto della chiesa, in faccia al mezzo dell'altare, essendo il pastore ed il maestro. L'arcidiacono, deve assidersi a dritta del vescovo perchè è il suo vicario, dirige la distribuzione delle elemosine e i fatti della chiesa. Il corovescovo deve assidersi subito a sinistra del vescovo essendo, egli pure, il vicario della chiesa e governando in sua vece i monasteri, le chiese e i preti ».

(1) Fu data la qualifica di epitrope o amministratore al diacono Ciro, osserva il Durand, traducendo un'altra inscrizione. Il Letronne nelle sue memorie, cita due inscrizioni analoghe a quelle di Sur. In una, un diacono d'Egitto è qualificato di προεστῶτος « preposto ». Si tratta, nell'una e nell'altra inscrizione, di diverse pensioni amministrative sui beni e gli affari delle chiese.

(2) Sulle rappresentazioni dei mesi v. Biadene « *Carmina de Mensibus* » di *Bonvesin de la Riva*. Studi di filologia romanza pubbl. da E. Monaci e C. de Lollis fasc. 24 vol. IX fas. I, Torino 1871.

Il Duomo d' Aosta vanta un altro pezzo di pavimento, oltre questo del coro; il pezzo che oggi vien da me riprodotto (fig. 238), il quale svolge una composizione che fa pensare ad un pavimento assai fastoso. Esso completa la parte di pavimento, nello stesso edificio, da me data ripeto precedentemente (1); e nel mio attuale disegno si distinguono bene due imagini simboliche rappresentanti i fiumi Tigri, TIGRIS, ed Eufrate, EVFRATES, accompagnate dalla chimera CHIMERA e dall' elefante, ELEFANS. Il Tigri e l'Eufrate stanno seduti su una roccia, ciascuno tiene in mano un vaso voluminoso, dal quale scaturiscono getti d'acqua abbondanti. In alto, ove l'Eufrate siede s'allarga la testa di un bove ciò che adduce, ed unisce ad essa, un'idea simbolica. Difatti si ammette che i quattro fiumi del Paradiso terrestre, sono il simbolo dei quattro Evangelisti: l'Eufrate personifica S. Luca il cui animale simbolico è il bove, il Gihon è S. Matteo, il Phison S. Giovanni, il Tigri S. Marco, perciò la testa sopra la imagine del Tigri, dovrebbe esser quella di un leone; ma essa essendo molto confusa, non si può discernere. Fra queste due rappresentazioni si apre un partimento quadro ornato di vari circoli concentrici — grigio e bianco — contiene due animali, il pesce e l'uccello e due mostri, il cavallo marino o ippocampo e il manicoro, terrificante carnivoro il quale, stando a Brunetto Latini, aveva la faccia d'uomo, il color di sangue, l'occhio giallo e la coda di scorpione. Negli angoli del quadrato trovansi ancora degli animali, due veri, l'orso e il leone, e due immaginari, il liocorno e il grifo. Una fascia a girâli ed a circoli, completa il frammento che doveva far parte, ripeto, di una grande composizione forse simbolica, « una specie di enciclopedia figurata » dichiara l'Aubert (1); una enciclopedia in cui gli animali reali si intrecciano ai fantastici, in un miscuglio d'idee cristiane e di ricordi pagani, onde lo stesso autore tenta scuoprire il significato ed il mistero.

Fig. 237. — *Piacenza*: Pezzo di pavimento in musaico della cripta di S. Savino.

Si diè, ai pezzi musivi del Duomo d'Aosta, il VI secolo, ma si diè ad essi, ancora, un'età meno remota, l'XI o XII secolo, e quest' opinione accetto.

Questi pezzi di pavimenti appartengono dunque alla serie di monumenti medievi che una critica fantastica invecchiò ma oggi, pei raffronti con opere datate, niuno vorrà ammetterne la remota vetustà.

I pavimenti del Duomo di Aosta si trovano l'uno non lungi dall'altro; quello che disegnai nell'*Ornamento*, il più grande, vedesi nel coro fra le due file di stalli, questo che ho disegnato oggi, si trova davanti l' altar maggiore su una piattaforma più alta del coro di tre scalini e sopra la cripta.

Nel Piemonte, si trovano altri avanzi importanti di pavimenti musivi, nel Duomo di Casale, in quello di Novara e d'Ivrea, nonchè a S. Maria Maggiore di Vercelli. A Vercelli esiste una scena musicale (2), David circondato da un coro (fig. 239), soggetto comune nel Medioevo, soprattutto ai manoscritti contenenti i Salmi; e la forma delle lettere indica l'alta vetustà del musaico (XI secolo). Trattasi d'un tipo in cui la figura umana occupa un posto significantissimo e la sua epoca sospinge a ricordare i resti del pavimento nella chiesa abbaziale di Pomposa, preziosi perchè datati (1026), su cui si agitano quadrupedi, un ele-

(1) *Ornamento nell'Architettura* vol. I Tav LVI, in cfr. colla pag. 494.

(1) *Annales Archéologiques* 1857 p. 265 e seg. e tavole relative.

(2) *Delle antichità della Chiesa Maggiore di Santa Maria in Vercelli*, disputazione sopra un Mosaico dell' Orchestra davidica. T.a P.a Vercelli 1785.

fante, dei mostri marini e si snodano ornamenti d'ogni specie (1).

Il pezzo che avanza nella celebre basilica di Pomposa (Ferrara), del primitivo pavimento fatto a intarsi

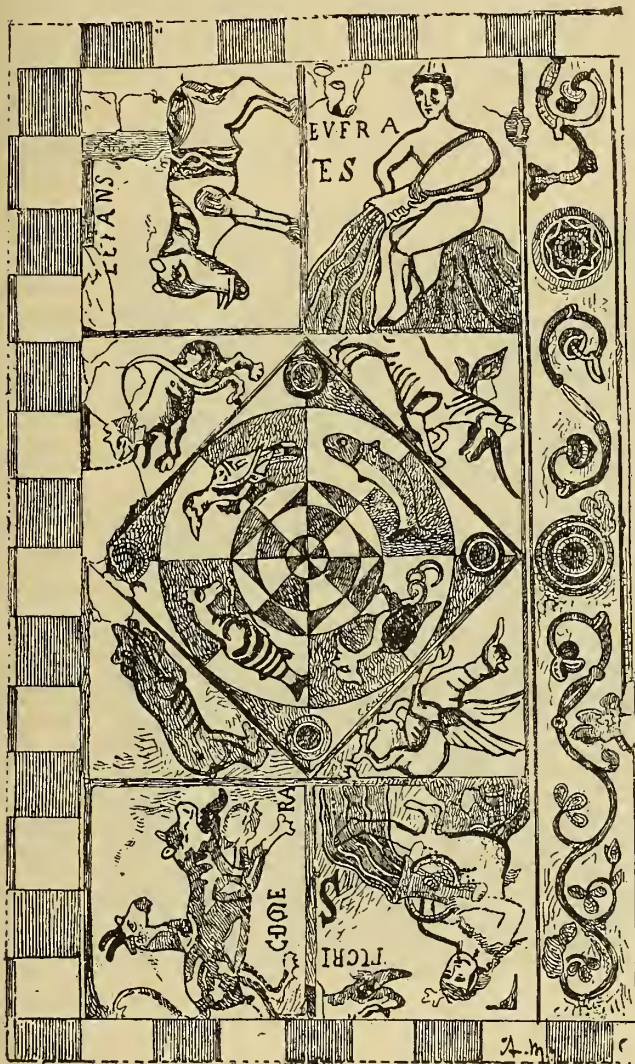



Fig. 238. — *Aosta:* Pezzo di pavimento in musaico nel Duomo.

marmorei precisa intrecci, annodature, motivi geometrici, animali, fiori ed è accompagnato dalla iscrizione MXXVI VII MAI DEDICATA; contiene inoltre lo stemma dell'Abbadia rappresentato da una stella ad otto raggi, nei quali si alternano le lettere a formare la voce POMPOSIA. Oltre questo pezzo, (tav. XXV), che è il migliore e sta di faccia all'altare, ne avrei potuto riprodurre uuo presso alla porta d'ingresso, primeggiato da un grande circolo annodato, su cui s'incurvano quattro piccoli circoli con fascie interne che ne suddividono la superficie per mezzo di un disegno a sega, e si svolgono dei piccoli quadrati e nastri intrecciati sì da comporre quasi delle stelle: avrei potuto riprodurre quest'altro pezzo, se la distribuzione delle vignette non mi avesse consigliato la semplice indicazione letteraria di esso.

Non esco dall'Emilia per non dimenticare i resti poco noti del pavimento nel Duomo di Reggio depositati nel Museo Civico, con gli avanzi di altri pavimenti musivi di S. Tommaso e S. Prospero. Quelli del Duomo sono specialmente interessanti perchè recano il nome di un Pietro (PETRVS FECIT ISTAM) il quale si identificò nell'autore del pavimento o d'un vescovo locale, fiorito alla fine del XII secolo: Pietro da Reggio. Cotali resti non hanno alcun titolo particolare all'amore degli esteti, e riflettono un'arte sufficientemente povera.

Il territorio mantovano vanta le vestigia di due pavimenti musivi il più importante de' quali, firmato come il pezzo dell'Abbadia di Pomposa, orna la basilica o chiesa arcipretale di S. Benedetto Polirone, nella borgata di S. Benedetto sul Po e sul Lirone (da ciò Polirone). Tedaldo di Canosa nel 984, fece costruire un convento con una chiesa pei benedettini, la chiesa restaurata nel 1246, fu rifatta nel XVI sec. da Giulio Romano, il quale lasciò intatta una cappella dedicata a S. Antonio, che conserva gli avanzi del pavimento, di cui trattò (fig. 240).

Esso consta di me laglioni con guerrieri e animali fantastici e la menzione che ne indica l'età (1151) trovasi a destra. I medaglioni sono intersecati dalla personificazione delle quattro virtù teologali entro a un loggiato, e le imagini precisate dalle voci di ciò che rappresentano, formano la parte solenne di quest'opera marmorea.

L'altro pezzo di pavimento si assegna ad età più lontana (XI sec.) e si ritenne romano: trovasi nella chiesa parrocchiale di Acquanegra sul Chiese.

Brescia, Cremona, Pavia conservano le vestigia di pavimenti musivi simili a quelli di S. Benedetto a Polirone, Pomposa, Aosta; e Brescia le conserva nel Duomo vecchio, Cremona nel Duomo, Pavia nella basilica di S. Pietro in Ciel d'Oro. Le più significanti sono quelle di Pavia e Cremona; ed a Brescia, pochi anni sono, nell'eseguire i restauri del Duomo

(1) La data surriferita corrisponde ai grandi lavori che la chiesa ricevette nell'XI secolo, seguiti da altri, p. es. del XIII sec. (si hanno notizie di questo monumento che risalgono all'874 e il Bonaveri asserì che il convento fu costrutto nel VI secolo, ma le origini di Pomposa, nel complesso, sono alquanto incerte) Federici, *Rerum Pomposianorum Historia Monumentis illustrata* Roma 1781 e Busmanti *Pomposa. Cenni storici* Imola 1881. Infine nell'opuscolo del B. avvi una bibliografia che direttamente o indirettamente riguarda Pomposa.

vecchio si rintracciarono de' nuovi frammenti dell'antico pavimento nel carattere geometrico e nel tipo romano, uguali a parte di quelli scoperti nel Duomo di Parenzo (1), quindi annuncianti un pavimento più antico di quelli relativi a Pavia e Cremona; dico più antico ma dovrò aggiungere, e di genere affatto diverso; perocchè qui e colà entrano le figure e gli animali, in un'armonia di ornati a corde, a circoli intrecciati, a mezzalune, a rombi, a rosette d'effetto decorativo non volgare. Esiste qualche risonanza estetica fra le vestigia di Pavia e di Cremona; ciò si vede in una fascia a nastri che si ripiega e si apre a mo' di greca, ed il tono dei due pavimenti fa esulare da noi ogni pensiero che si tratti di due opere cronologicamente e artisticamente non corrispondenti.

Nella veneranda basilica di S. Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, manomessa nel XVII secolo e, svisata, ridotta indi a magazzino di foraggi, rovinata in parte (navata minore di destra e vòlta della prima campata nella navata maggiore) indi ripristinata e riaperta al culto a' nostri giorni, in questa veneranda basilica facendosi uno sterro nell' occasione dei moderni lavori, allo scopo di abbassare il suolo del tempio fino al livello primitivo, si trovarono i resti di un pavimento musivo nell'area dell'emiciclo absidale minore di destra, composti da piccoli cubi di pietra e marmi in quattro colori, bianco, nero, rosso chiaro e rosso scuro tagliati irregolarmente, essendo il fondo generale quasi tutto bianco; perciò i colori si alternano, nelle figure e negli ornati, con povero disegno; ma il valore del pavimento è storico (1): un S. Giorgio, un castello con torri laterali, rosoni, animali, è un complesso curioso dato erroneamente all'VIII secolo ma dell'XI come dichiarai, cioè coevo al pavimento della basilica di S. Michele (2).

Fig. 239. — *Vercelli*: Pezzo di pavimento in musaico già in S. Maria Maggiore, (da un'antica stampa).

(1) *Terza Relaz. dell' Uff. reg. pei monumenti della Lombardia* pagina 69.

(1) Ne parlò il Poggi in *Arte e Storia* 1885 p. 337 e seg., il Brambilla nella *Relaz. sulle Opere di restauro della Basilica di S. Pietro in Ciel d'Oro* Pavia 1896 pag. 27-41 e in un opuscolo col titolo *Pavimento a musaico scoperto nella basilica di S. Pietro in Ciel d'Oro a Pavia* con tavola; ne parlò anche il Moiraghi nell'appendice all'*Almanacco sacro pavese pel* 1889 dalla pag. XII alla XV. Lo riprodussi nel volume *Ornamento nell'Architettura* vol. I fig. 473.

(2) Nel Museo civico a Pavia si conservano alcune vestigia del pavimento che ornò S. Maria del Popolo, chiesa lombarda della città sulla cui area e sull'area della chiesa di S. Stefano, il cardinale Ascanio Maria Sforza ordinò l'attuale Duomo.

All'istesso tempo risale il resto di pavimento nel Duomo di Cremona (fig. 241), nè vi sta lungi qualche altro pavimento che si trova nelle antiche chiese dell'Italia settentrionale, come quello, le cui vestigia (XII sec.) si rintracciarono sotto il pavimento attuale della chiesa di S. Lorenzo a Verona — chiesa che eccitò, in quest'ultimi anni, le smanie degli « uniformisti », in causa d'un suo protiro del XV secolo che si voleva abbattere; ed è curiosa che fra l'attuale e l'antichissimo pavimento, ne esista uno intermedio, medievale, con lastre sepolcrali.

Non vanno confusi i resti di pavimento scoperti a S. Lorenzo di Verona, con quelli più vetusti ritrovati a fianco del Duomo (V o VI sec.), che dovevano spargere luce, sulla scoperta di un altro pavimento vicino a Verona, a Vicenza, nella chiesa di S. Felice e Fortunato, avvenuta verso il 1895, preannunciata da alcune traccie trovate in tempi anteriori.

Il pavimento — nascosto da quello moderno a una profondità dai 60 ai 65 centimetri, salvo presso la cripta — in parte era stato distrutto, e la superficie rimasta intatta, è considerevole; qualche ondulazione per cedimento di terreno, non guasta l'insieme mancante solo di alcuni tratti; la sua policromia è tenue — bianco, nero, rosso — e dall'esame complessivo, si ricava che il pavimento era diviso in tre quadrati eguali di 3,50 per lato, con una fascia divisoria. Nel primo quadrato si legge: ADRIAS—CVM SVIS—FORTVNATVS — CVM SVIS in lettere romane; e ciò che rimane di questo quadrato, in parte distrutto, va diviso in tre quadrati l'uno col campo a lunette bianche rosse e nere, l'altro a circoli intrecciati, il terzo formato da una grande stella a quattro punte.

Il Bortolan (1) fu il primo a parlar pubblicamente del pavimento vicentino, e ne die' un'accurata descrizione; così io seguo con animo tranquillo le costui indicazioni, benchè conosca il pavimento di Vicenza e abbia attinto sul posto dati e informazioni.

Ognuno dei tre quadrati, osserva il B., riferendosi ai quadrati da me indicati, reca un'iscrizione in un largo circolo.

Le due prime sono a quattro righe ciascuna, e si leggono volgendo le spalle alla porta della chiesa, così: CARPIL (IVS) — ET PENETIA — CVM

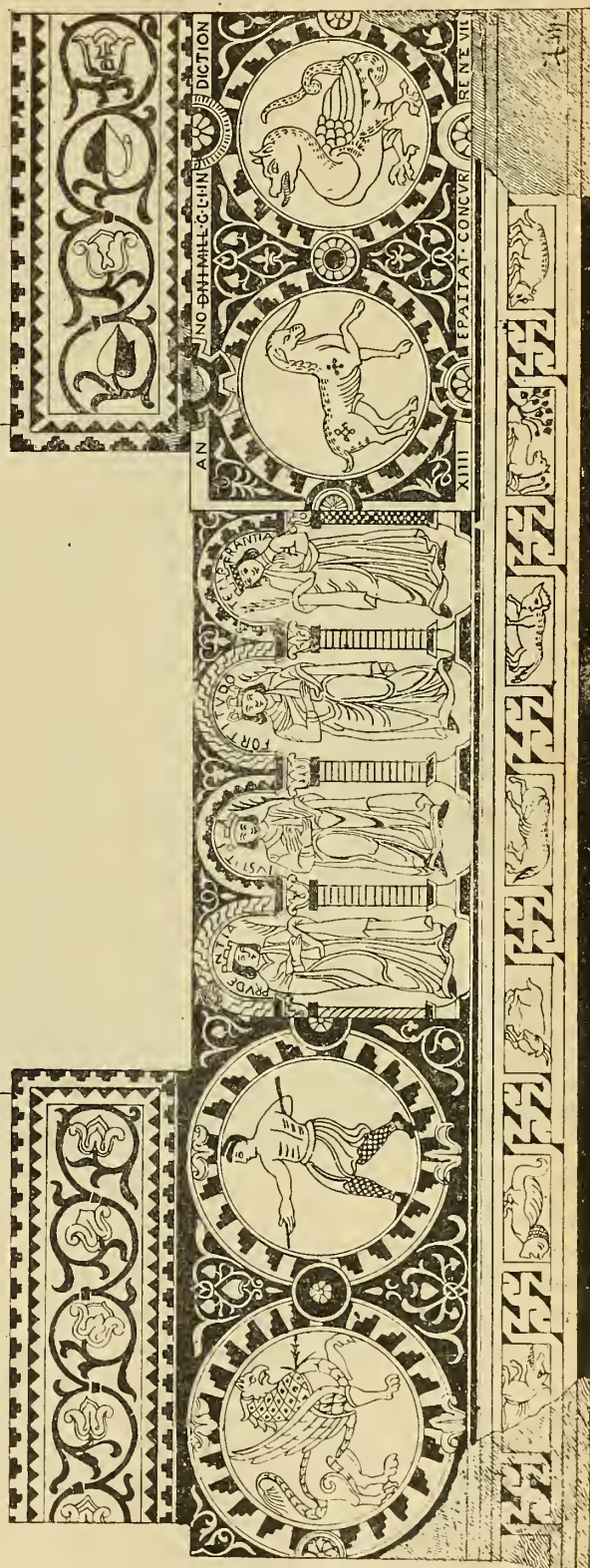



Fig. 240. — *S. Benedetto sul Po* o *Polirone.* (Mantova) Pezzo di pavimento marmoreo nella basilica di S. Benedetto.

(1) *Arte e Storia* 1895, p. 193, e seg. e *Relaz. ann. dell' Uff. Regionale, pei Monum. del Veneto*, 1896. Non si ha alcuna cura di conservarlo; le sedie vi si collocano liberamente e la gente va e viene come vuole. Come mai gli amici dell'antichità non hanno pensato ad un intavolato? Il lavoro artisticamente è di misero conto, ma il valore storico del monumento non può contestarsi.

SVIS — EX VOTO. — LEONTIVS — ET MARINIAS — CVM SVIS — EX VOTO. La terza è a tre righe soltanto, e dice: SPLENDONIVS — ET IVSTINA C. S. — EX VOTO.

Importante è il tappeto del grande quadrato cen-

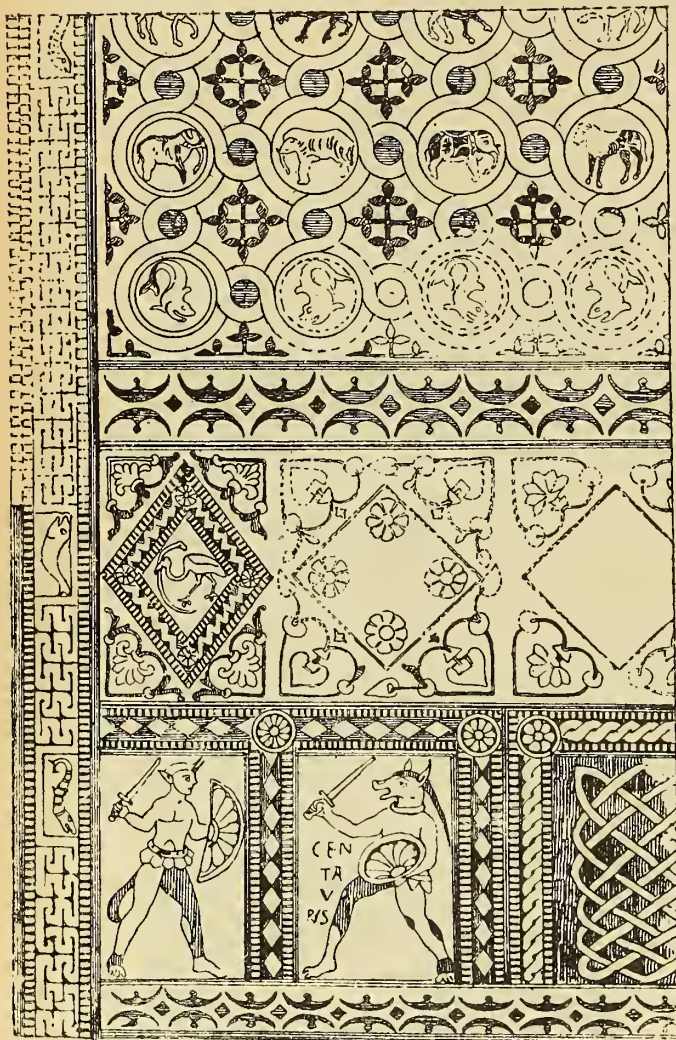



Fig. 241. — *Cremona*: Pezzo di pavimento marmoreo nel Duomo.

trale, quasi integralmente conservato, composto di stelle geometriche a quattro punte, alternate ad esagoni, con sigilli di Salomone nel centro. Nei piccoli quadrati, unione delle stelle cogli esagoni, veggonsi delle croci a bracci eguali, e nel mezzo il tappeto ha un largo anello nero con treccia, bianca e rossa a tortiglione e la seguente iscrizione in quattro righe: FELIX V. C. — TORIBVS — ET IVNVOLA — C. C. F. F. EX VOTO.

Più semplice è la composizione del terzo tappeto formato dall'intreccio di rombi con croci nell'interno, e nell'angolo verso la porta della chiesa; — ha anche esso il circolo con un'iscrizione la quale si legge volgendo la faccia alla parete longitudinale destra della navata. La iscrizione brevissima dice: MANRICVS — ET MACRIANA — CVM SUIS. La parte meridionale e orientale del quadrato fu distrutta; nè possiamo sapere se portasse iscrizioni.

Su l' età di questo pavimento sorsero dei gravi dubbi; la chiesa attuale di S. Felice sostanzialmente appartiene al XII secolo, e sulla porta maggiore si legge la data 1154, sulla torre la data 1166 e si vuole che sino dal XII secolo, il pavimento oggi scoperto, fosse stato abbandonato; lo che porta al fatto che prima del XII secolo, esistette una chiesa in questo stesso luogo. Difatti si conosce una antica chiesa di S. Felice appartenente al IX secolo, chiesa benedettina di cui parla un Rodolfo vescovo vicentino nel 983; onde parve possibile che il pavimento abbia appartenuto a quest' epoca. S' affacciò anche l'idea che si trattasse d'un pavimento più antico, per una certa somiglianza colle vestigia di Verona testè indicate, ma la somiglianza formale di certe linee, non è sicuro indizio di alta antichità; certe forme semilunari, per es., si trovano anche nei pavimenti romani, anzi ciò favorì persino l' idea che si trattasse di un'opera romana essendosi raccolti, in questo luogo, degli avanzi pagani. E la questione si oscurò di più, perchè a 56 cent. sopra il pavimento descritto, presso una scala che mette al coro, si trovarono dei frammenti di un altro pavimento, pure musivo a tre colori, bianco nero e rosso, con meandri, motivi stellari, crociformi; e la questione, come oggi si mostra, è imbrogliata, perocchè la storia non dà sufficienti indizi a sentenze, nè le forme stilistiche del pavimento sono mezzo sicuro al giudizio.

Il pavimento di Vicenza mi ricorda un'osservazione su la cappella di S. Pier Crisologo a Ravenna. La decorazione che soprastà alla cappella, è formata da archetti — archetti spesso ripetuti nei monumenti lombardi — considerati sino ad oggi un sintomo dell'alta antichità di questa parte del monumento (V secolo); or venne scoperto che tale decorazione riguarda una sopraedificazione del secolo XIV. Il tetto originale si fermava al piano inferiore. Ciò io ricordo a mostrare che il ripetersi dei motivi può condurre fuor di strada, e il pavimento vicentino lo colloco qui perchè devesi assegnare al Medioevo.

Spesso si scuoprono le vestigia di antichi pavimenti appartenenti a' secoli vicini al Mille; ciò conferma

la grande estensione che cotal genere di lavori aveva preso nell'epoca attuale.

Anche Firenze ebbe la sua scoperta, e nel 1888 lavorandosi a S. Trinita, si rinvenne il resto del pavimento che cuopre la tribuna sovrastante alla cripta, formato da tasselli bianchi e neri, ordinario ma di effetto, e ornato da grossi grifi stilizzati allato di una fascia a palme: esso fu collocato nel gran cortile del Museo Nazionale, ed è un esempio raro, a Firenze, di tal genere musivo, che deve assegnarsi all'XI o XII secolo. In altre chiese si ebbero delle scoperte simili; e la basilica di S. Pietro in Toscanella (VIII-XI o XII sec.), edificio di somma importanza storica, conserva le vestigia di un pavimento coevo a quello di S. Trinita; e l'abside maggiore della famosa basilica di S. Niccola a Bari (fine del XII e principio del XIII sec.), va coperto da una parte dell'antico pavimento musivo; e Bari ricorda il pavimento del suo Duomo e quello del Duomo di Otranto.

S'ebbe un importante pavimento anche il Duomo di Bari, e nel 1901 il capitolo volendolo tutto rinnovare, manomise ogni cosa senza rispettare i resti

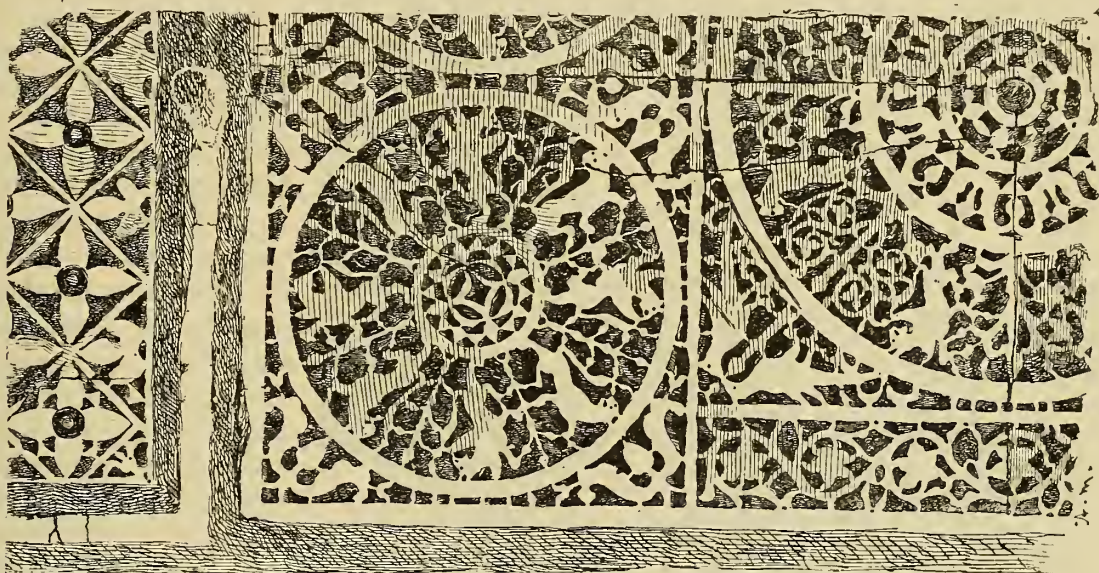



Fig. 242. — *Firenze*: Pezzo di pavimento nel Battistero (Fot. Alinari, Firenze).

antichi, compresa una rosa centrale assegnata alla fine del VIII sec., che poi si salvò, eseguita con marmi mischi antichi, alcuni dei quali preziosi come il serpentino, il porfido, il verde e il rosso antico: essa riproduce in proiezione il rosone della facciata principale.

Quanto ad Otranto, l'attrattiva maggiore del suo Duomo, è il pavimento musivo, il quale rappresenta, nella nave di mezzo, il simbolico albero della vita ed è egregio lavoro dell'XI-XII secolo. Al primo sguardo appare una grande bizzarria con animali, figure, un mondo di cose, e tosto l'occhio vi si ferma con calma, l'occhio distingue un grande albero, l'albero della vita, che spicca su due elefanti con lunghe proboscidi, attorno popolato da strane figure su tutta l'area della chiesa, e le figure alquanto goffe romaneggiano piucchè non bizantineggino, in mezzo a una certa monotonia di tinte emergenti dal fondo bianco. La tavolozza delle cose e delle figure, si compone di bruni, verdi, rossi pallidi; e nel complesso suscita molto interesse la rappresentazione dei mesi col relativo segno dello Zodiaco.

Allato dei predetti pavimenti, va notato il pavimento musivo dell'antica chiesa di S. Benedetto a Montecassino (fine dell'XI secolo), con due ampie ruote nel partimento di mezzo e dei piccoli rettangoli frazionati da minuti motivi geometrici; — pavimento che vien ricordato, nell'assieme, da una vecchia riproduzione del Gattola e, parte, in certi pavimenti i quali veggonsi in una sala che oggi serve da sagrestia alla detta chiesa, e fu già cappella particolare dell'abate Desiderio — a quanto pare.

Il Bertaux, nella sua opera recente sopra i monumenti meridionali, trattò a parte il soggetto dei pavimenti storiati e notò, riassumendo, che la serie dei pavimenti calabresi e apuliani appartiene, fatta eccezione di alcuni motivi acquatici in un pavimento musivo non ricordato da me che ora lo ricordo — quello

della chiesa nell'Abbadia di Tremiti — a un sistema di decorazione orientale onde l'Oriente non conservò alcun modello (1).

Torniamo a Firenze: la città di Dante è oltremodo interessante, al nostro studio, pel pavimento del suo « bel San Giovanni », e per quello della basilica di S. Miniato al Monte; ma si viene al XIII secolo. Il pavimento che cuopre il tempio ottagono di S. Giovanni in Firenze (figg. 242, 243, 244 e tav. XXVI) — composto di ampi partimenti in cui emergono, come a S. Miniato a due a due, chiusi entro a circoli, degli animali che si minacciano, volti gli uni agli altri — il pavimento di S. Giovanni, dico, come il pavimento di S. Miniato al Monte, — vanta il particolare di uno gnomone presso alla porta principale, e l'onore di essere stato oggetto di osservazione, anche a motivo di un passo molto discusso nell'*Inferno* Dantesco, là nel cerchio ottavo della terza bolgia, ove il Poeta parla dei Simoniaci (*Inf.* XIX — 13-20).

> Io vidi per le coste e per lo fondo
> Piena la pietra livida di fori
> D'un largo tutti, e ciascuno era tondo.
>
> Non mi parean meno ampi nè maggiori
> Che quei che son nel mio bel san Giovanni
> Fatti per loco de' battezzatori;
>
> L'un degli quali, ancor non è molt' anni,
> Rupp'io per un che dentro vi annegava:

il qual passo, se non tocca proprio al pavimento, tocca ai fonti battesimali che, fino al 1577, occuparono un « loco » sul pavimento stesso, al centro della chiesa, indicato da un ottagono marmoreo disegnato sul pavimento nel 1782.

Lo gnomone consta di un gran circolo con un sole radiato nel centro, attorno al quale leggesi il verso: EN GIRO TORTE SOL CICLOS ET ROTOR IGNE. Il circolo diviso in dodici parti, contiene i segni dello Zodiaco, e la sua fascia contiene una iscrizione in versi, parte consunta, che dice:

> HVC VENIANT QVICVMQVE VOLVNT MIRANDA VIDERE
> ET VIDEANT QVAE VITA VALENT PRO IVRE PLACERE
> FLORIDA CVNCTORVM FLORENTIA PROMPTA PONORVM
> HOC OPVS IMPIETVM PETIT PRO SIGNA POLORVM
> . . . .
> IMA PAVIMENTI PERHIBENT INSIGNA TEMPLI.

Altri versi si leggono, oggi a fatica, in alcune striscie di marmo che riguardano lo gnomone il cui autore, secondo l'opinione dell'astronomo Ximenes, sarebbe Strozzo Strozzi († 1052), celebre astrologo e condottiero fiorentino; ma tale è una congettura. Il Richa suppone che in antico fosse collocato dal lato di tramontana, (la supposizione non ha fondamento)

Fig. 243. — *Firenze*: Pezzo di pavimento nel Battistero (Fot. Alinari, Firenze).

(1) Op. cit., vol. I, p. 488.

ed il Carocci fece osservare che da un lato, presso l'altare di S. Maria Maddalena, un tondo di porfido, nel pavimento fiorentino, ricorda un'usanza remotissima, praticata anche nelle pievi di campagna; in questi spazi, dice il mio A. ed amico, si teneva generalmente un piccolo letto, ove si collocavano i bambini da battezzare (1).

Non si posseggono notizie sopra gli ideatori ed esecutori del pavimento; vuolsi notare tuttavia la differenza fra gli ornati dello gnomone e i partimenti non floreati, ma a linee geometriche a zig-zag, rombi, piccoli quadri e ruote intrecciate, che si contrappongono a quelli dei partimenti osservati, in cui si veggono dei draghi, grifi e leoni arrampicanti, onde la varietà è somma nel pavimento fiorentino il quale, ad armonizzare la notizia dello Strozzi, autore presunto dello gnomone, coll'età del pavimento, si assegna questo all'XI secolo; la qual cosa non so ammettere valendomi, oltre tutto, della guida che mi offre il pavimento congenere, datato, di S. Miniato al Monte. Così io rigetto la congettura che lo Strozzi sia autore dello gnomone, attribuendo al pavimento del battistero di Firenze il XIII secolo. In breve: tale pavimento, nei primi del secolo scorso, doveva disfarsi ed essere sostituito da uno nuovo con altro disegno: l'architetto G. Del Rosso dimostrò assurda la distruzione e la sostituzione; così, mercè lui, il pavimento si può ancora vedere.

La basilica di S. Miniato al Monte (XI sec.), possiede anch'essa, dunque, un magnifico pavimento il quale si stende solo sulla navata principale della chiesa non si allarga, sontuoso tappeto — su ogni parte della chiesa medesima; avvertii che vi emergono, a due a due, entro a circoli, degli animali i quali si minacciano disposti simmetricamente e avverto che, come a S. Giovanni, il pavimento di S. Miniato ricevette, con tali motivi, dei partimenti geometrici, (noto anche che l'attual pavimento ha il suo gnomone), (fig. 245 e 246). Tutto ciò vien lumeggiato dalla data 1207, la quale precisa l'epoca del pavimento di S. Miniato, e apre chiara la via a indicar il tempo del pavimento di S. Giovanni (2).

Il pavimento della basilica di S. Miniato al Monte, non invita a minor considerazione di quello che cuopre il S. Giovanni a Firenze, del quale è coevo: e si orna di uno gnomone, dissi, come il pavimento di S. Giovanni essendo composto di motivi geometrici. Molte formelle tonde emergenti, a mo' di anelli, sul

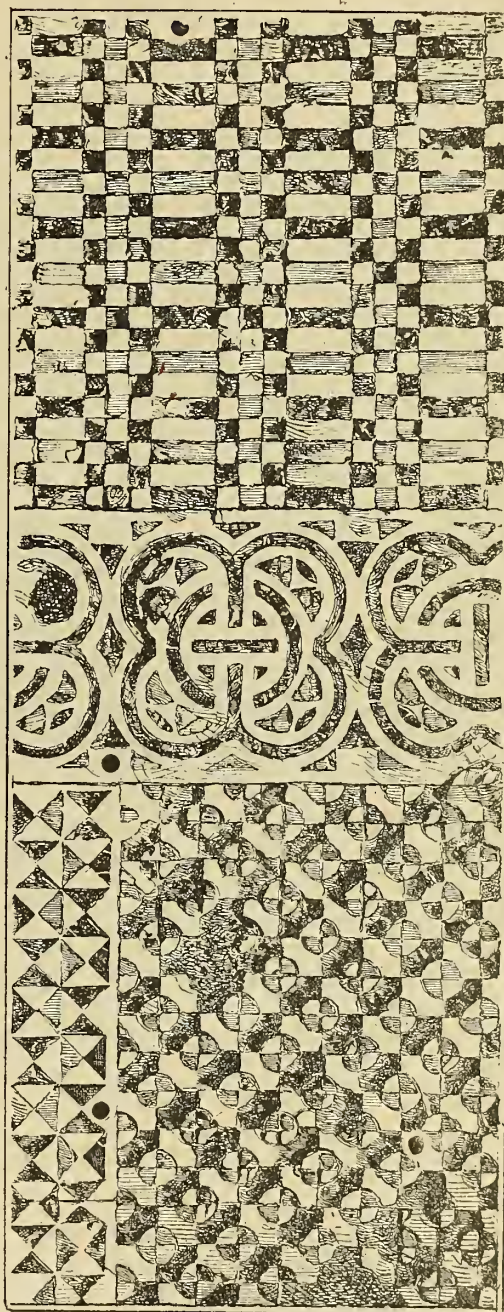



Fig. 244. — *Firenze*: Pezzo di pavimento nel Battistero (Fot. Alinari, Firenze).

fondo scuro, con grifi o uccelli dentro che si guardano o rampanti o voltantisi improvvisamente, costituiscono il motivo capitale del nostro pavimento, ed è innegabile la vivacità creativa dell'artista o

(1) Il *pavimento del Battistero di Firenze* in *Arte ital. dec.* 1897 p. 34.

(2) Il Carocci, nello studio citato (pag 36), dichiarò che il pavimento di S. Miniato appartiene allo stesso carattere e alla stessa epoca di quello di S. Giovanni; non si accorse, il mio A. il quale pur conosce bene la storia dell'arte toscana, che assegnò il pavimento del « mio bel S. Giovanni » all'XI secolo.

degli artisti dei due pavimenti i quali costituiscono una attrattiva a chi visita Firenze.

La Toscana possiede un altro pavimento il quale ricorda quelli di Firenze; orna esso, la chiesa di S. Piero in Vincoli detta di S. Pierino a Pisa ma questo, come il fiorentino di S. Miniato al Monte, non può vantare la ricchezza e l'importanza del congenere fiorentino; tuttavia il pavimento di Pisa, essendo poco conosciuto, devesi indicare agli amatori d'arte antica, cui è noto il pavimento del Battistero nella stessa città, e forse ignoto quello che si stende sulla vetusta chiesa di S, Frediano a Lucca.

Fig. 245. — *Firenze*: Pezzo di pavimento nella Basilica di San Miniato al Monte (gnomone [Fot. Alinari, Firenze]).

Avanti di rivolgere lo sguardo a Roma e ad altre città lontane, cito Venezia ove l'arte dei pavimenti si afferma in un monumento di primissimo ordine; il pavimento della basilica di S. Marco (tav. XXVII, XXVIII, XXIX) che si direbbe un vasto e bel saggio di motivi. Tanto è ciò vero che, allato dei vasti partimenti a quadri, losanghe, stelle, che predominano, si allargano delle superficie con uccelli grandi e piccoli entro tondi, o volanti liberi su spazi non lievi; come si vede a destra e a sinistra del capocroce.

Il pavimento marciano, ricco e vario, lungi dal limitarsi alle navate della chiesa, si estende all'atrio; ma ivi, come in chiesa, è logorato dagli anni ed in certi punti al luogo degli antichi ornati ricevette dei lastroni la cui liscia superficie, non si associa amorosamente alla vaghezza del disegno e dei colori originali; — colori vari in certi punti dominati dal verde e diffusi dappertutto con signorile sobrietà.

Un siffatto capolavoro non poteva non essere illustrato ampiamente in questo volume, ed io mi studiai di ottenere molto materiale, rivolgendomi anche alla Direzione della Basilica, al fine di presentare qui parecchi pezzi del pavimento. Il lettore, collo sguardo sulle mie tavole a colori, un po' secche a motivo degli originali che ebbi — collo sguardo sulle tavole e sui disegni miei, relativi a dei pezzi destinati a restauro (si dovrebbe conservare tutto il possibile, non rinnovare ogni pezzo come ciò si usò in passato), si accorgerà tosto, il lettore, essere il pavimento marciano veramente molto variato. Alla mia tavola composta da un motivo a ruote, comune ai pavimenti nelle chiese di Roma e del Lazio, si unisce, tra altro, un motivo a quadri e a intelaiatura frigidamente rettilinea, ornato di combinazioni geometriche che dànno l'impressione del rilievo, — cosa inadatta ad un pavimento il quale dovrebbe marcare sempre il suo aspetto piano; sennonchè il pezzo che mi detta tale osservazione non è dei più antichi, e deve scendere assai in qua sul cammino del tempo; anzi forse sta fuor dal recinto delle presenti indagini. Nè parlo dei restauri o rifacimenti che debbono averlo alterato nei secoli successivi all'epoca sua, e ai primi del secolo XIX.

La mia osservazione esula dai motivi che dànno l'impressione del rilievo, perchè ciò si ebbe anche nei pavimenti romani; fra gli altri esiste l'esempio di un pavimento romano trovato presso agli archi della Pillotta nel 1876 e da me riprodotto (1).

Infine, constatata la estrema ricchezza del pavimento marciano, l'impressione più viva che si riceve si è quella della sua grande varietà che volge al disorganico. Anni sono feci la stessa osservazione nel mio *Ornamento*; ed oggi mi permetto di giustificarla colle stesse parole, dicendo che essa sorge da ciò che alcuni partimenti non infilano coi pilastri e non rispettano le cupole. I pilastri furono rinforzati e in-

(1) *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, pag. 262).

granditi, e l'ingrandimento può avere prodotto l'irregolarità dell' intelaiatura, ma questa irregolarità, giustificata in quanto concerne i pilastri, non parrebbe dimostrata in quanto concerne le cupole, a meno che non si ammetta la assimmetria voluta, onde potrebbe darsi che alcune parti del pavimento attuale, abbiano appartenuto al pavimento di S. Marco primitivo, edificato dai Partecipazi e compiuto nell' 883 o a quello restaurato, dopo un grave incendio, per ordine di Orseolo I tra il 976 e il 78. Perocchè, — mi si permetta di riportare le parole che sul pavimento marciano stampai nell' *Ornamento* — perocchè se mancano dati certi ad asserire che l'antica Basilica, la quale era la metà poco più della presente, aveva un pavimento artistico, è verisimile che non ne mancasse quest'antica Basilica, per la ragione che una chiesa importante,in questi tempi, si dotava d'un pavimento musivo (1).

L'Urbani de Gheltof, il quale studiò la questione del pavimento ed esaminò la ipotesi che l' attuale contenga alcune parti del pavimento anteriore ai Partecipazi e all' Orseolo, combatte la supposizione da me esposta, alla quale non so rinunciare. Comunque, lasciando da parte tale controversia, che potranno risolvere novelle ricerche, sta che il pavimento attuale di S. Marco, nel suo assieme, risale all'epoca del doge Domenico Contarini (1043 † 70); e lo stesso Urbani osserva che solo una parte del presente pavimento va assegnata all'età di questo doge, quella presso la porta del Tesoro e di fronte all'altare del Sacramento, chiusa dalle grandi colonne. Esiste un altro avanzo intatto dell'XI secolo, un rettangolo con due ordini d'archetti bizantini sostenuti da colonne ed una fascia che li divide, coperta da intrecci di vimini secondo un motivo usato nelle isole di Venezia, dal secolo VIII.

I frequenti restauri alterarono l'opera musiva del pavimento marciano, e si raccolsero notizie di restauri sino dal XV secolo; cotali lavori non contribuirono, naturalmente, a conservarne intatta la fisonomia, nel corso dei secoli si rinnovarono, e alcuni restauri dei nostri tempi, furono aspramente criticati. Oggi si continuano a farne; anzi, da qualche tempo i restauratori non abbandonano il pavimento marciano. I tratti più recentemente accomodati (1901), sono quelli dell'andito che precede la gradinata presso la cappella di S. Pietro, e quello vicino alla porta di

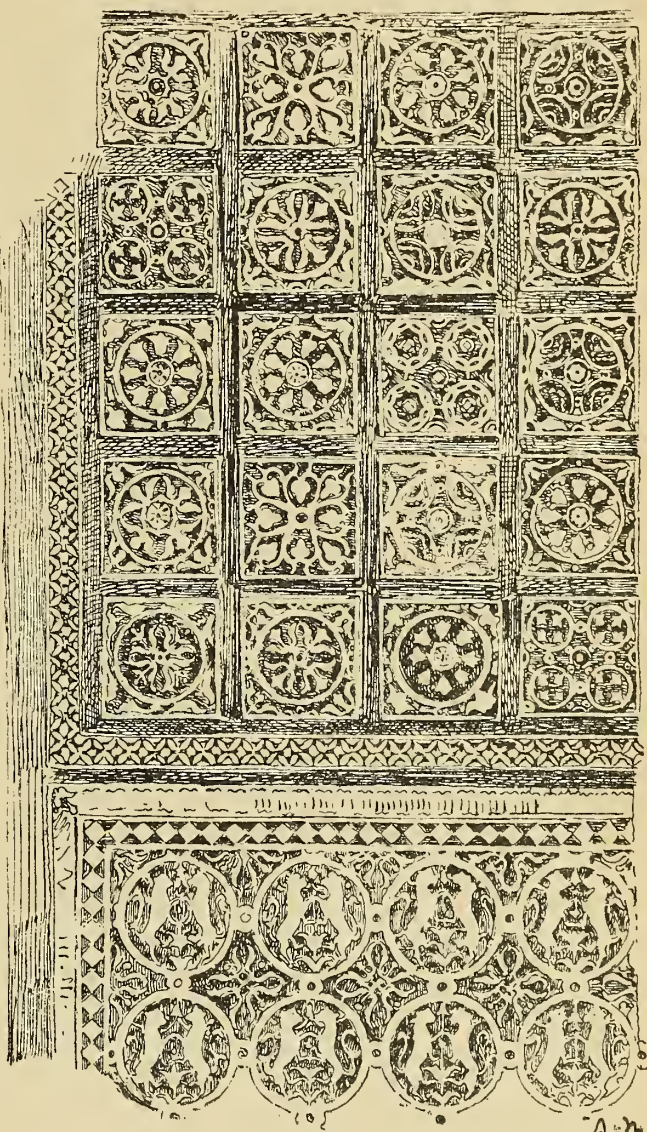



Fig. 246. — *Firenze*: Pezzo di pavimento nella Basilica di S. Miniato al Monte (Fot. Alinari, Firenze).

S. Clemente nell'atrio e continua lungo il sepolcro del doge Falier. Notevoli restauri al pavimento vanno eseguendosi ora che scrivo (principio del 1903); e per quanto i lavori di accomodatura siano stati tanti, il pavimento marciano qua e là è ondulato e lo era di più; e persino contiene alcuni lastroni di marmo greco lisci e spaccàti.

La cattedrale di Murano conserva i resti di un pavimento datato 1140, al cospetto dei quali, non si

(1) *La Basilica di S. Marco* p. III pag. 248. Il Zorzi *Osserv. intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di S. Marco* Venezia 1877 osservata (pag. 147) la nessuna corrispondenza del pavimento colle linee architettoniche della Basilica, suppose che il pavimento stesso non fu eseguito appositamente per S. Marco, e fu tolto da altre chiese di Venezia demolite; e suppose che il pavimento appartenesse a qualche chiesa distrutta dell'Estuario o della Grecia. Pel Z., è forte appoggio alla sua idea che qualche pezzo di pavimento fu trasportato, il fatto di veder dei tratti non istoriati ed a semplice tassellatura.

può non ricordare il pavimento marciano e l'epoca in cui l'attuale edificio fu ricostruito (XII secolo); onde il pavimento del Duomo di Murano, appartiene all'epoca in cui tale edificio ricevette il presente aspetto.

Ricordiamo anche il pavimento del Duomo di Torcello, su cui la Cronaca Altinate dice: *Pavimentum Ecclesiae fecerunt Roda medium bilissima operatione*.

Il nostro campo si allarga se, abbandonato il Settentrione, ci interniamo nell'Italia centrale, e scendiamo indi al Mezzogiorno.

Portarono la loro attività, i cosiddetti Cosmàti, al lavorio dei pavimenti musivi; e poichè altrove, e ripetutamente, mostrai l'assurdo di chiamar Cosmàti la dinastia dei « marmorai romani », che ornò con opere musive specialmente Roma ed il Lazio — portici, chiostri, cattedre, pulpiti, colonne — così mi limito ora a render conto di qualche pavimento, onde i nostri « marmorai » abbellirono le antiche basiliche di Roma e della provincia romana.

Esistettero, non una, ma più famiglie le quali di padre in figlio esercitarono, nel corso di lunghi anni, un'arte musiva la quale dovette eccitare non tenue seduzione, se fu adoperata quanto lo mostrano i monumenti che rimangono.

Fisso sui pavimenti, debbo ricordare che essi non vanno detti, come taluno li dice, ad opera alessandrina (*opus alexandrinum*), essendo ciò un errore; quell'*opus* che Lampridio dice eseguito da Alessandro Severo sul Palatino, era diverso dai lavori dei « marmorai romani », le cui prime manifestazioni, non anteriori agli esordi del XII secolo, si trovano contemporaneamente nel Lazio ed in Sicilia (a Palermo e Monreale), e si affermano subito dopo il risorgimento bizantino dell'XI secolo, corrispondente all'operosità montecassinese; onde è lecito scorgere un'analogia fra il prodursi dell'opere che indicherò e la rifioritura che si impersona in Desiderio, abate del celebre convento di Montecassino (1).

A Roma bisogna rivolgersi soprattutto a S. Maria Maggiore, a S. Crisogono, a S. Lorenzo ed a S. Clemente; e, in provincia, specialmente a Corneto e ad Anagni.

Il pavimento di S. Maria Maggiore o Basilica Liberiana, si compone di meandri marmorei variopinti che circondano dischi di porfido, granito e serpentino; anticamente ricevette alcuni ritratti (ora rifatti) ornati d'iscrizione, — uno Scoto e un Giovanni di Paparone i quali ne fecero le spese. Eugenio III (1145-53), ordinò ai « marmorai romani » il porfido della facciata che non esiste più, come non esistono più gli amboni della basilica ordinata da Alessandro III (1159-81); — ed allo stesso tempo si ha ragione di assegnare il pavimento, che venne molto restaurato ai tempi di Ferdinando Fuga (1699 † 1780), autore della facciata di S. Maria Maggiore (1).

Questi pavimenti si somigliano; e, a taglio geometrico, ricchi di dischi o *rotae*, le quali si infuturarono nel tempo sì che a Roma può vedersene persino all'epoca di Martino V ([1417-31] Basilica di S. Giovanni in Laterano e di Giulio II [1503-13], sala della Segnatura in Vaticano], senza dire delle riproduzioni a Firenze [cappella del Cardinale di Portogallo e S. Miniato al Monte] e a Napoli [cappella Piccolomini a Monteoliveto]), non destano impressione se non per la ricchezza che essi conferiscono a quei luoghi, su cui si distendono a guisa di immensi tappeti.

Uno dei più belli appartiene a S. Crisogono in Trastevere il quale si indica come il miglior modello di « musaico cosmatesco »; e lo Stevenson, che possedeva la materia dell'arte la quale andiamo conoscendo, dichiarò che il pavimento di S. Crisogono, è un « saggio completo dei lavori che i marmorai romani facevano per ornare il piano delle basiliche » (2). Non se ne può stabilire l'epoca precisa, aggiunge lo Stevenson, ma può essere quella — credo — degli abbellimenti fatti alla chiesa intorno al 1125 dal cardinale Giovanni da Crema, pontificando Onorio II (1124-30) (3). Il mio Autore ciò non esclude, ma non esclude neanche che il pavimento sia un poco posteriore; certo esso non va al di là dal XIII secolo; al quale secolo può riportarsi il pavimento della basilica di S. Lorenzo fuori le mura, trasformata pontificando Onorio III (1216-27), che la dotò forse del pavimento.

(1) Sull'argomento dei cosiddetti Cosmàti e degli artisti che formarono il genere d'arte ora interessato, scrissi lungamente nel mio *Ornamento nell'Architettura* vol. I. e II; il lettore ivi troverà una estesa bibliografia con note esplicative, nel vol. I.º pag. 479 n. 1. Successivamente ne trattai nel mio *Manuale di Architettura Italiana antica e moderna* 4.ª ediz. pag. 177 e seg. Aggiungasi Stevenson *Arch. della Società romana di st. patria* 1880 p. 375 pei Ranuccio. Sotto il riguardo dei musaici ornamentali, veda il monumentale ambone nell'ex duomo di Ravello e altri amboni ricordàti più qua: — il lavorio di questi musaici, ricorda i pavimenti di Roma.

(1) Venne riprodotto in molte tavole a colori dal De Rossi *M. C.* tav. XLIII, XLIV, XLV ecc.

(2) *Mostra della città di Roma all'Esp. di Torino nel* 1884, n. 273, Stern. Op. cit., e Melani *Ornamento nell'Architettura*, vol. I fig. 454. Nel 1901 vi furono eseguiti degli importanti lavori, cioè ne fu fatto il completamento davanti all'altar maggiore, sostituendo un amattonato ridotto in malessere.

(3) Nibby, *Roma nel* 1838, p. 1. pag. 191.

Nè si dice che il papa n' abbia fatto le spese; anzi ciò parrebbe escluso dalla presenza di due personaggi che fanno ricordare quanto vedemmo sul pavimento di S. Maria Maggiore, il ritratto di coloro che pagarono il pavimento, di cui nel 1901 fu autorizzato il restauro.

Citai il pavimento della chiesa di S. Clemente, e quivi la scena col recinto marmoreo, gli amboni e in fondo l'altare e l'abside musivo, compone un quadro di ricchissimo aspetto. I pavimenti di S. Maria in Cosmedin e della chiesa di S. Ivo, contengono gli stessi meandri ed i medesimi dischi, circondati da paziente lavorio geometrico vario nelle combinazioni di triangoli, quadrati, motivi stellari, ma incapace a produrre un'impressione genialmente elevata (1).

A S. Maria in Cosmedin va veduta la navata media, e il motivo del suo pavimento è ancora da tenersi quale tipo pavimentale romano. Emerge un ampio quadrato, nel mezzo, con un gran disco circondato da due fascie minute le quali, tutte a tasselli, circondano quattro piccoli dischi agli angoli del quadrato, dando luogo ad una composizione elementare, sufficentemente puerile; sopra e sotto si disciolgono due fascie col consueto taglio di dischi, intorno ai quali s'incurvano le solite fascie minutamente tassellate e a riempire la superficie intorno a due motivi, e ai lati del quadrato, si allineano dei piccoli rettangoli i quali, se non fossero pieni di intrecci geometrici, uno diverso dall'altro, sarebbero disperatamente monotoni.

A S. Clemente vedesi la stessa cosa, tranne l'ampio quadrato che signoreggia la composizione ed ispira delle varianti più o meno marcate.

Il pavimento di S. Crisogono è pertanto uno dei più interessanti per varietà e chiarezza di motivi, onde supera, in importanza, quello della chiesa di S. Ivo, alquanto pesante.

Citerei ancora il pavimento in una stanza presso la sagrestia della Basilica Eudossiana o S. Pietro in Vincoli, ma esso viene un poco più in qua dal recinto nostro; tuttavia il carattere musivo sostanzialmente, è lo stesso, cambia la intelaiatura generale più simpatica nel pavimento eudossiano il quale svolge, per mezzo di una fascia, una combinazione di intrecci e nodi angolari e contiene delle superficie coperte da tasselli minuti, quadri, stelle e simili, ben alternati nel disegno e nelle dimensioni onde fanno macchia e colore egregiamente (1).

(1) Stern, Op., cit., tav. XII.

Nella provincia di Roma bisogna dirigersi specialmente a Corneto e ad Anagni. La chiesa di S. Maria di Castello conserva un pavimento dello stesso genere dei precedenti, eseguito per contribuzioni; i nomi dei donatori si conservano impressi sulle varie parti che i donatori stessi fecero eseguire; la qual cosa conferma che la vanità non è punto una melanconia moderna. E ad Anagni bisogna visitare il Duomo ove Cosimo o, come si dice alla romana, Cosma, lavorò molto; ed è suo il bel pavimento eseguito al tempo dell'episcopato di Alberto, dal 1224 al 31 circa, come ciò si legge sul pavimento stesso, per volere di un canonico Rainaldo Arcidiacono e cappellano di Onorio III; tutto questo dice una iscrizione la quale non lascia dubbio sulla paternità dell'artefice: MAGIST COSMAS HOC OP FECT.

La cripta detta di S. Magno, nello stesso Duomo, si orna di un pavimento musivo nel quale Cosimo si fece assistere da Luca e Jacopo suoi figliuoli; ciò si riesce a decifrare in una iscrizione la quale, come la precedente, manca di data; sennonchè pare che il pavimento della cripta, possa assegnarsi all'anno 1231 circa e, in ordine di tempo, abbia seguìto quello del Duomo.

Allo studioso indico il pavimento del Duomo di Terracina o chiesa dei SS. Pietro e Cesareo, prima di allontanarmi dal Lazio o provincia di Roma; — anche questo pavimento appartiene al genere di quelli delle basiliche e chiese romane.

Le prime manifestazioni del lavorio a musaico, che va chiamato romano-bizantino o siculo-romano giammai cosmatesco, si trovano, dissi, contemporaneamente nel Lazio e in Sicilia, a Palermo e a Monreale; — difatti qua e là si conservano in buon essere due pavimenti, (mi limito al genere che debbo far conoscere) i quali possono competere coi migliori di Roma e del Lazio.

Il lettore che non ignora la Sicilia o la sua storia artistica, pensa al Duomo di Monreale e alla Cappella Palatina.

Il Duomo di Monreale, edificio solennissimo consacrato intorno al 1174, compiuto sette anni dopo, ornato sulle pareti da mosaici, vanta un pavimento a minuto lavoro musivo il quale lungi da estendersi a tutta la superficie della chiesa, si limita al pre-

(1) Stern, Op. cit., tav. XVII.

sbiterio; e la Cappella Palatina, invece, ha il pavimento tutto coperto di minuto lavoro ad intrecci geometrici ed a larghi partimenti. Messo a confronto, il pavimento palatino, con quello ad es. di S. Clemente a Roma, il primo è arabeggiante; ciò che non sta fuor dal naturale, perchè il suo disegno partecipa al tono non solo della Cappella ma di tutta l'architettura sicula dell'epoca normanna. I grandi partimenti, a rette o fascie, che si incrociano e dànno luogo a stelle e quadri con qualche disco, là dove i dischi, nel pavimento di S. Clemente, compongono una fascia mediana circondata da duplice e parallela fascia musiva — i grandi partimenti compongono una formella la quale potrebbe trovarsi in un monumento del Cairo o di Granata e nell' insieme, il pavimento della Cappella Palatina, produce un quadro che fa impressione; e impressione e' fece quando fu scoperto. Difatti un sacro oratore, presente re Roggero II, alla cui munificenza la Cappella deve il suo essere, magnificava, solennizzandosi i SS. Apostoli, le bellezze della Cappella Palatina, accennando « il tetto sorprendente a vedersi, il pavimento maestrevolmente ornato di pietruzze a marmi svariatissimi, e le pareti coperte da varietà di marmi »; — qui l'oratore si riferiva allo zoccolo della chiesa decorato a musaici, come lo zoccolo del Duomo di Monreale smerlato in cima a mo' d'un edificio musulmano.

In un lavoro precedente (1) riprodussi un pezzo del bizzarro pavimento che orna il Duomo di Otranto già citato, dell' XI-XII secolo, alla quale epoca appartiene il pavimento del Duomo di Brindisi, prezioso in ciò che è accompagnato ad una iscrizione la quale ne determina l' età; nè dimentico il pavimento messo in evidenza del Diehl, di cui si conservano pochi frammenti, nella chiesa abbadiale di S. Maria del Patir, presso Rossano (Cosenza) — frammenti con centauri, leoni, grifi e simili; — ed il pavimento musivo del Duomo di Sessa Aurunca a tondi e quadri intrecciati come quelli delle chiese di Roma. (Veda ivi il pulpito tempestato di pietruzze variopinte).

Questo genere. sale a cento doppi a più vaghezza ed arte di quello chiuso dalle intelaiature geometriche e fatto con combinazioni da caleidoscopio; onde, complessivamente, nei secoli ora esplorati, il campo dei pavimenti si sdoppia, — da un lato la parte figurativa occupa un posto notevole ed associata alla geometrica compie, con questa, la sua funzione decorativa e mentale; dall' altra ogni imagine di figura umana o animale lascia libertà agli intrecci che formano dei grandi partimenti riempiti da tasselli variopinti i quali, or s'allineano giro giro ai dischi, or precisano stelle o quadri. Il genere ora descritto sta più vicino a noi dell'altro che sembra aver più interessato gli artisti dell'Alto Medioevo; comunque esso è sufficientemente noioso, perchè si ripete o pare si ripeta nella durezza dei suoi assieme e nella rigidezza dei suoi minuti particolari.

(1) *Ornamento nell'Architett.* Vol. I fig. 476.

I vetri dell'Alto Medioevo, vasi, coppe, patène, calici, lampade si completano con le oreficerie ed i gioielli, perocchè quelle e questi si ornarono di paste vitree e i vetri composero numerose collane coi grani vari di forma, dimensione e colori; e su questo campo il materiale è considerevole. Siccome il costume di seppellire i morti, circondandone la tomba con oggetti domestici persistette alquanto, la scoperta di antiche tombe contribuì a lumeggiare il presente soggetto; onde a lato di gioielli con vetri, si trovano de' vasi e delle coppe rivelanti un' abilità di mano non comune, e svelanti la ricercatezza colla quale talora gli artisti dell'epoche corrispondenti all'età bizantina e barbarica, circondarono le opere di vetro. I Bizantini conservarono tutti i processi dei vetrai romani e nulla inventarono, benchè il Labarte attribuisca loro de' meriti che la critica moderna nega (1).

In Francia (Poitou) in una tomba merovingia aperta a nostri tempi, si trovò un vaso di vetro arrotato con la inscrizione: OFIKINA LAVRENTIV; ed il Gerspach, a questo proposito osserva (2), che avvicinando tale iscrizione ad una che leggesi su una moneta d'oro nel Gabinetto delle Medaglie alla Biblioteca Nazionale di Parigi, col nome dell'imperatore greco Maurizio genero di Tiberio II, (582-602) (la iscrizione dice: VIENNA DE OFFICINA LAVRENTI) può desumersi che a Vienna e nel Delfinato, sede di antica colonia romana, un fabbricante di nome Lorenzo, era monetiere e vetraio, verso la fine del VI secolo.

La fabbricazione di questo od altri pezzi, è la stessa dell'antichità; vetro bianco, verdastro, raramente giallo, ed alcuni pezzi sono arrotati altri abbelliti da fili bianchi, d'un vetro latteo.

Come nel mondo antico si continuarono i vetri

(1) *Hist. des arts. ind.*, IV, p. 545.
(2) *L'art de la verrèrie*, Parigi 1885, pag. 121.

alle finestre, così simili vetri esistettero nel VI, VII e secoli seguenti, lo che viene provato da fatti inconfutabili; similmente, in quest'epoca, si fabbricarono de' calici vitrei e ne detti alcuni modelli parlando d'oreficeria. Il Tesoro di S. Marco ne è guarnitissimo, ed all'estero si raccolgono de' dati preziosi: nell'803 al concilio di Reims, e più tardi papa Leone IV (847-55), proibì i calici di vetro e la storia insegna che nello stesso secolo IX, l' abate Ansigise regalò all'Abbadia di Fontanelle una gran tazza da bere, e due coppe di vetro montate in oro; in Svizzera, Salomone abate del monastero di San Gallo, possedeva dei vasi di vetro « più preziosi dei vasi d'argento e d'oro »; presso al monastero di Costanza esisteva una vetreria; e all'Abbadia di Fulda, in Germania, i monaci usavano andantemente i vasi di vetro.

In Italia peraltro, intorno al Mille, la fabbricazione del vetro doveva esser spenta o caduta in condizioni miserevoli, se l'abate Desiderio di Montecassino, tra gli artefici fatti venire dall' Oriente, volle dei vetrai affinchè insegnassero ai fanciulli del monastero, il lavoro del vetro. Ciò si legge in Leone Ostiense istoriografo del monastero. Teofilo autore del trattato citato tante volte, osserva che i Greci erano ben addestrati all'arte del vetro, ma non accenna vetrerie italiane, e Teofilo dà particolari succinti sull'arte del vetraio, dalla costruzione dei forni all'esecuzione di vasi colle anse, di vasi dal collo lungo, ecc.

Venezia, la terra gloriosa dei vetri, non possiede traccie di lavorazione vetraria avanti il XIII secolo; il titolo di *fiolarius*, fabbricante di bottiglie dato a un Pietro Flabanico, nel 1090, parrebbe smentire questa verità, accolta dal Cecchetti e dall'Urbani de Gheltof, dal primo principalmente che, sulla materia di cui si tratta, fe' delle ricerche accurate (1). Costui notò la mancanza di un preciso ricordo nelle carte veneziane, a tutto il secolo XII, di operai e lavori vitrei, e riconobbe che nel XIII secolo, Venezia e Murano possedevano la nostra arte. Ciò si deduce da molti documenti. L'Urbani citò il *Liber plegiorum* che contiene il nome di vari « fiolieri », (2) col Cecchetti fe' cenno di Martin Canale descrittore di una processione dugentesca (23 luglio 1268) cui presero parte i lavoranti in vetro, e ricordò un vetro verdastro nel Museo di Murano, scoperto in quest'isola e assegnato al Dugento, la cui forma corrisponde a quella di vasi vitrei musivi in S. Marco, e ricorda certi candelabri vitrei di Bari chè si accennano più qua.

La forma di questi vasi, coppe, pàtene, calici, lampade si vede, oltrechè nei musaici, nelle miniature del tempo; — ciò constituisce una fonte preziosa quando, come nel caso presente, il materiale reale è scarso.

Si veggono modelli di lampade da appendere, nella cappella *Sancta Sanctorum* del Laterano, in un musaico pubblicato la prima volta dal De Rossi, che viene assai in qua sul cammino del tempo; chè l' attuale cappella, chiamata *Sancta Sanctorum*, fu edificata sotto Niccolò III (1277-80) il quale la rifece dalle fondamenta, e il musaico appartiene ad uno dei Cosma, il secondo della famiglia di cotal nome (1).

Il Tesoro di S. Marco possiede delle lampade vitree che risalgono al X o XI secolo; una reca scolpito all'esterno, ad altorilievo, pesci ed animali marini; intorno all'orlo si allarga una cornice d'argento dorato con otto fori vuoti ad incastrarvi altrettanti lumicini, e inferiormente la lampada contiene sei castoni e quattro braccia per le catenelle.

All'istess'epoca risale un'altra lampada lavorata a cerchietti e punte a rilievo sulle cui catenelle, che si staccano dalla cornice di argento, si legge l'acclamazione ΑΤΙΕΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝ ΒΟΗΘΕΙΤΩ ΑΟΤΑΩ ΖΑΧΑΡΙΑ ΑΡΧΙΕΠΙΣΟΠΟ ΤΩ ΙΒΗΡΙΑΜΗΝ, cioè: San Pantaleone, soccorri il tuo servo Zaccaria, arcivescovo d' Iberia. Così sia. Un' altra lampada ancora (sempre del X o XI secolo) in cristallo di rocca, ha la forma di un pesce; quattro anelli d'argento servivano ad appenderla, nove fori a collocarvi i lumicini. Tutte e tre le lampade, assai piccole, sono greche (2).

Nello stesso Tesoro, cimelio insigne, vedesi una ampolla ansata in cristallo di rocca lavorata a ruota, ricca di fregi ornamentali ed animali, in bassissimo rilievo appartenente alla fine del secolo X. Sull'ansa s'erge un antilope (?), nella parte superiore del corpo gira l'inscrizione in caratteri cufici: *Benedizione di Iddio per l'Iman Azyz Billah.* (Azyz Billah primo dei califfi fatimiti, dominò l'Egitto dal 975 al 976)

---

(1) *Delle origini e dello svolgim. dell'arte vetraria muranese* Estr.: dal vol. I serie IV degli *Atti dell'Ist. Veneto* e Urbani de Gheltof *Les arts ind. à Venise* con delle piccole illustrazioni.

(2) *Liber Plegiorum Communis* (Arch. di Venezia) V. ancora Cecchetti op. cit. pag. 22. Poi (1292, 10 agosto) vien concesso il lavorar vetro a Venezia purchè il forno sia distante cinque passi almeno dall'abitato; l'anno avanti si vuole la concentrazione delle fornaci a Murano e all'istess'epoca certi « fiolieri da Muran » si trasferiscono in altra città portandovi la loro industria d'arte, sospinti dal desiderio di maggior lucro.

(1) De Rossi, *M. C.* XXI.

(2) La prima 0.08 × 0.18; la seconda 0,08 × 0.27; la terza 0,31 × 0.18.

e vanta un ampolla simile, il Louvre, proveniente dall'Abbadia di S. Dionigi.

Parlando del leone di S. Marco al paragrafo dei Bronzi citai, ad esemplificare, alcuni piccoli leoni di argento in candelabri vitrei nel celebre Tesoro di S. Niccola a Bari (fine del XIII secolo); e qui additò con premura questi candelabri (fig. 247), opere in-

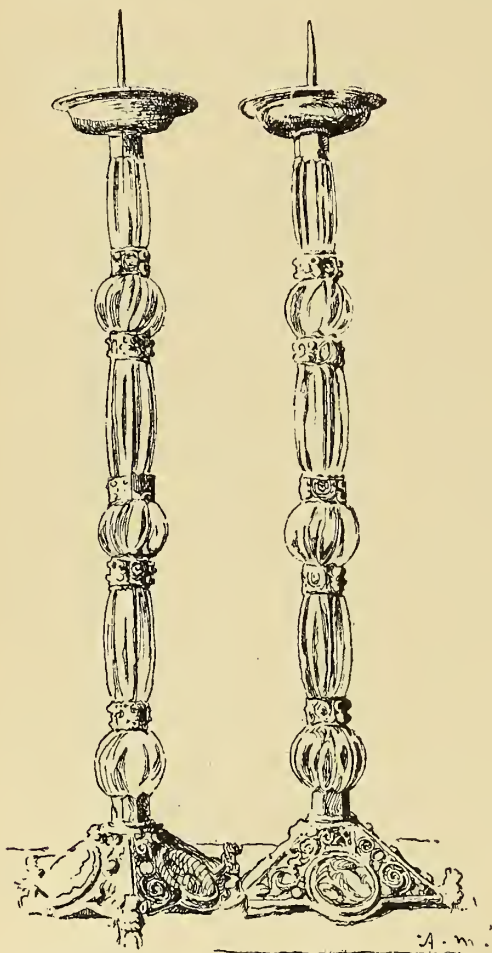



Fig. 247. — *Bari*: Candelabri di cristallo, argento e gemme nel Tesoro della Basilica di S. Niccola.

signi d'argento nella base con filigrane e gemme nelle parti diremo così complementari, e nel fusto di cristallo trasparente della più pura acqua. Essi costituiscono il decoro maggiore della suppellettile ecclesiastica di S. Niccola, ormai ridotta, in sostanza, uno squallore; recano le armi di Casa d'Angiò e furono donati, alla insigna Basilica, da Carlo II di questa Casa regnante, il quale teneva in somma venerazione il santo, al cui nome si intitola la chiesa maggiore di Bari. Il documento o Inventario che li nota, li qualifica ad opera veneziana (*ad opus veneciarum*); ciò conferma l'eccellenza che toccò l'arte vetraria e la filigrana ed in genere l'oreficeria a Venezia, alla fine del XIII secolo, all'epoca di Bonifacio VIII il cui nome si congiunge alle ricchezze d'un altro celebre Tesoro: quello del Duomo di Anagni.

Si trovano altri vetri bizantini qua e colà, ma con poca frequenza, trattandosi di oggetti rari; lo stesso Tesoro marciano possiede qualcos'altro.

Questi vetri sono montati in argento dorato con gemme o no, onde partecipano all'arte vitrea e a quella dell'orefice; così ne tenni conto alla sezione dell'oreficeria precisamente fra calici e vasi in genere, ove detti diversi modelli.

Il Guardabassi notò un ostensorio di rame con ornamento di vetro bianco e colorato del secolo XIII, esistente nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Spello, ma nessuno sa dire che fine abbia avuto; e la Collezione, già indicata, dei vetri che il Museo Civico di Torino ricevè nel 1890 col lascito d'Azeglio, ne contiene alcuni bizantini.

All' Estero vedesi una bottiglia bizantina in cristallo di rocca del IX o X secolo, lavorata a foglie ed animali assieme fantastico, appartenente al Museo di Kensington riprodotta dalla Società Arundel (1): e il Museo di Cluny vanta una vasca orientale di vetro del XIII secolo, lumeggiata da disegni in oro, decorata da medaglioni e inscrizioni di smalto.

Dovrebbesi ora parlare del vetro da finestre, ma il campo di questo studio, in Italia, è molto povero di frutti, bisogna recarsi soprattutto in Francia a cercare antiche vetrate le quali non esulino dal recinto presente.

L'arte dei vetri dipinti (2) sbocciò colla grande architettura sacra, e il Gotico contribuì vivamente alla vita delle vetrate. La Francia possiede quindi molti titoli all'origine e allo svolgimento di quest'arte, come li possiede all'origine e allo svolgimento del Gotico, il quale stile, in Francia, entra nel tempo delle presenti indagini.

Al principio del XII secolo i francesi s'onoravano di vetri dipinti in cui le storie minute e il lavorio delicato, in ogni particolare, mostra quanto i pittori di vetro, fioriti nel XIII secolo, guardassero le mi-

(1) *Chromolithographs of the principal objects of Art.*, ecc, Londra 1868, tav. IV.

(2) Veda la estesa bibliografia data da me in *Ornamento nell'Architettura*, vol. II p. 150, n. 2.

miniature degli antichi manoscritti (1); va pertanto che in questo secolo come nel successivo la nostra arte fu assolutamente francese, e nessun dubbio che i francesi emergessero nel far vetrate. Essi erano — *in hoc opere peritissimi* — osserva Teofilo; — ecco come contribuirono largamente a dar vita ad uno delle arti più splendide del Medioevo.

Non entro sul tecnicismo. I processi tecnici sono stati esposti da vari autori, antichi e moderni; fra quest' ultimi dal Viollet-le-Duc nel suo *Dizionario* e da M. Magne nella sua opera *Le Vitrail*; senonchè là dove, parlandosi di vetrate italiane, io ho da trattenermi sul bel soggetto dei vetri, qualcosa dico sul tecnicismo, ma ora mi limito a indicare alcuni fra i più arcaici vetri da finestre.

A parte dunque i vetri del XII secolo, quando si parla di vetrate dipinte l'occhio di tutti si dirige spontaneamente al Duomo di Chartres; le vetrate di questa nobile chiesa, compongono l' assieme dugentesco più ricco e famoso che sia pervenuto a' nostri giorni (tav. XXX). Trattasi di 125 grandi finestre, 9 grandi rose, 85 rose di taglia media e 12 piccole che cuoprono una superficie di parecchi metri quadri; questo immenso ed eloquente ciclo, appartiene alla prima metà del XIII secolo e citato esso, invano si cerca qualcosa che possa appagare nella stessa misura. Sarebbe impossibile citar tutto ciò che la Francia del XIII secolo ricevette dai pittori su vetro: Laon, Soisson, Poitiers, Tours, Troyes, Clermont, Mans, Auxerre, allato di Parigi, Reims, Rouen, Amiens, concorsero a dar nobiltà alla nostra pittura dugentesca, e la fine di questo secolo produsse molte opere di cui va ancor ricca la Francia la quale, nel XIV secolo, non continuò la via del bello splendidamente battuta dai pittori del Dugento; perciò il Trecento in Francia, produsse poco, relativamente sul campo delle vetrate e non vanta le opere del XIII secolo, le quali primeggiano la splendida nostra industria d'arte.

Da noi la chiesa di S. Francesco d' Assisi, così ricca di affreschi e vetrate, possiede alcuni saggi vetustissimi — (XIII sec.) — di vetri dipinti, cioè quelli che chiudono, con ricche composizioni le due finestre laterali nell'abside della chiesa superiore; ma delle vetrate d'Assisi e delle vetrate in genere parlo decorosamente nelle pagine seguenti.

(1) Fra le vetrate del XII secolo, solenni e splendide veda la finestra del Duomo di Sens colla vita di S Eustacchio. Una buona riproduzione è in Gonze *Art Gothique* accosto alla pag. 138. Il Duomo di Mans possiede pure una vetrata del XII secolo e l'abate Suger, a metà circa del XII secolo, ricostruttore di Saint-Denis, dette un vivace impulso alla pittura su vetro di cui qualche saggio resta ancora a questa celebre Abbadia.

§ 5.

Lavori di osso e avorio.

Osso e avorio (1).

I monumenti più numerosi sono d' avorio; non si esclude, tuttavia, che l'osso non siasi lavorato alla stessa guisa dell'avorio, ma quest'ultimo fu preferito dagli scultori essendo una materia più nobile e bella: e poichè si trattava di oggetti sacri, sovente costosi, la preferenza volse all'avorio.

Però l' osso fu adottato così in oggetti sacri come profani; e Dante, accennando nel *Paradiso* (c. XV n. 112) Bellincione Berti, padre della buona Gualdrada, deputato nel 1176 a ricevere il castello di Poggibonsi, lo vide,

. . . . . andar cinto
Di cuoio e d' osso . . . . . .

cioè con cintura di cuoio e fibbia d' osso.

Nè l' osso servì solo alle suaccennate cose; nel Museo del Vaticano vedesi una coperta d'evangeliario scolpita nell' osso con riporti metallici e smaltati nello stile del XII secolo, ma essa ha tutta la apparenza di essere un oggetto falso. Nel mezzo vedesi l'angelo di S. Matteo, intorno profeti e evangelisti con inscrizioni e la personificazione di alcune virtù distribuite così: l'Umiltà, la Speranza, la Scienza Divina, la Temperanza, la Vittoria, la Carità, la Fede, la Dolcezza, la Forza e la Giustizia. Nè i falsi, in questo Museo, si limitano alla coperta; ve n'è un altro a così dire del IX secolo, un'altra coperta — questa d' avorio — con una Crocifissione a giorno, una impostura come la precedente.

(1) Campori *Della lavorazione dell'osso e dell'avorio e di altre industrie gia fiorenti nella città di Reggio dell' Emilia*, Mantova 1875. — De Linas *Ivoires et Emaux; anciens ivoires sculptés* Estr. dalla *Revue de l'Art Chrétien*, Aprile 1886. — Darcel *La Collection Spitzer: Ivoires*, Parigi 1890. — Graeven *Früchristl. und mittelalt. Elfenbein und aus Samml. in Italien*. Roma 1900. — Sulle opere renane in avorio e in osso dell'XI e XII secolo v. *Zeitschrift für christiliche Kunst*, 1900, 3.° fascicolo. — Cust *The ivory Workers of the Middle Ages*, Londra 1902. — H. Graeven *Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen* (Imp. Ist. Arch., Berlino 1902). È un accurato Catalogo degli intagli d'avorio e osso. La prima serie concerne i monumenti italiani di Brescia, Firenze, Torino, Napoli, Ravenna, ecc. Il C. è ricco di notizie bibliografiche e storiche e ogni oggetto fotografato esso reca descritto nonchè interpretato. V. anche il volume 1.° del Molinier nella sua op. citata più volte, e quello 1.° del Bertaux, dell'Op. cit. per gli avori meridionali. Mentre scrivo il Kanzler va pubblicando un'opera sugli avori della Biblioteca Vaticana di cui è escito il 1.° vol. — Kanzler. *Gli avori dei Musei profani e sacri, della Biblioteca Vaticana*, Roma 1903, vol. I.

Nel Medioevo l'avorio fu molto adottato in cattedre, palliotti, coperte d'evangeliari, dittici, trittici, bastoni pastorali, cofanetti e nel campo profano in pettini, fibule, corni, pedine da giuoco, ornamenti da mobili, e se ne fecero sculture microscopiche, vanto di Musei italiani, francesi, tedeschi e inglesi.

Come qualsivoglia genere d'arte, la scultura d'avorio s' ebbe varie tendenze, così varie scuole: le regioni bagnate dalla Mosa e le terre che si trovano lungo il corso inferiore della Senna, posseggono un gruppo di sculture eburnee d' aspetto particolare e caratteristico le quali costituiscono, in genere, una scuola medieva della nostra scultura la quale, durante il XIII secolo, fiorì specialmente in Francia, Germania e Inghilterra, nonchè in Italia in proporzioni più modeste; e. anteriormente a questa epoca, (XII secolo) Ravenna deve avere avuto una scuola di scultura in avorio, a giudicare da varie opere eburnee assegnabili a questa epoca esistenti nel Museo d'Antichità, imitazioni di cose bizantine.

In generale gli avori erano policromi, e sono infiniti quelli che conservano le traccie di colori; ciò riprova la perseverante abitudine degli antichi alla scultura dipinta, e riafferma quanto io dissi sopra la diffusione del colore negli oggetti artistico-industriali.

Il monumento eburneo più insigne nello stile che si studia trovasi in Italia, ed è la cattedra detta di S. Massimiano che si conserva nel Duomo di Ravenna (Tav. XXXI) (1). Essa consta d' un seggio con alta spalliera in cui una serie di imagini isolate ed un gruppo di bassorilievi, va intelaiato da fascie a giràli entro ai quali s'intrecciano pavoni, cervi, leoni od uccelli, e i giràli sono fioriti di pampini o grappoli d'uva il tutto esposto con certo gusto di simmetria non pedantesca. Notò il Molinier (2) che il fregio in cui emergono i pavoni allato di un monogramma, non facile a interpretarsi, ha analogia con quello della porta di Dana in Siria, a motivo dei pavoni; e analogia esiste, non copia testuale, come il mio A. vorrebbe (3); nè cotale analogia è fatta per sorprendere chi conosce gli studi del De Vogüe sopra l'architettura della Siria Centrale (1); chè nell'arte greco-siriaca o greco-latina, della Siria, si trova un modo di gusto bizantino, in monumenti cristiani i quali vanno dal IV al VII secolo; e la cattedra ravennate si assegna in generale al VI secolo, escludendosi che appartenga dall'origine a Ravenna e sia stata ordinata dall'arcivescovo ravennate Massimiano. Il Strzygowski, sostenitore di una larga influenza dell' arte orientale sopra l' arte cristiana in genere, vuole che la cattedra di Ravenna derivi da Antiochia; nè si può dire che il S. batta una via falsa (2).

Oggi si accerta che la cattedra fu portata a Ravenna, solamente nel 1001, ben quattro secoli e mezzo dopo che Massimiano era stato arcivescovo di quella città. La notizia riferita dal Ricci (3) nell'*Arte Italiana* indi confermata in un suo volumetto sopra *Ravenna*, amplificazione di una memoria precedentemente pubblicata, leggesi in un passo secondo il quale Ravenna accolse il prezioso cimelio dal diacono Giovanni. — Questi racconta che nel dicembre 1001 l'imperatore Ottone III per mezzo suo, mandò al doge Pietro Orseolo due preziosi ornamenti d' oro e, in ricambio, il doge mandò una cattedra maestrevolmente scolpita su tavole d'avorio che l'imperatore regalò a Ravenna (4). E pare che la cattedra sia quella famosa, vanto tutt'oggi del Duomo ravennate; ma la certezza assoluta manca, benchè la verisimiglianza esista. Una difficoltà non lieve sorge dal monogramma. Benedetto Bacchini, che fu il primo à parlare del nostro cimelio, nella stampa del *Libro Pontificale* d'Andrea Agnello (1708), lesse il monogramma *Maximianus Episcopus* e la lettura non ebbe oppositori; onde la cattedra si ritenne di Massimiano e il monogramma, pare anche a me, deve leggersi alla maniera del Bacchini. Invano si volle vedervi il nome di *Marcus*, a fortificare la notizia raccolta dal De Rossi che il cimelio ravennate sia stato adoperato a Grado, sotto il nome di cattedra di

(1) Ha una letteratura particolare, estesa, questa cattedra; alcuni autori sono citati nello svolgimento del mio studio. Sopra questo cimelio qui ricordo fra i suoi illustratori più recenti, lo Strzygowski nella *Byzantinische Zeitschrift* 1889, 4, 1889; il Molinier *Hist. gen. d'art. appl.* vol. 1 Parigi 1896, e il Ricci, *Avori di Ravenna*, in *Arte ital. dec. e ind.* 1898.

(2) *Hist. gèn. des Arts appl.*, vol. *Ivoires* p. 69.

(3) Questo fregio io detti nella 3.ª ediz. del *Manuale d'Architettura Italiana* (Fig. 84) non nella 4.ª I recenti scavi d'Antinoé (1903) misero in luce vari avori ornati di giràli bizantini, dall'andatura ampia ricchi di pampani delicatamente eseguiti. — Gayet, *L'oeuvre d'art à Antinoe*, in *Art*, 1903 p. 356 e seg.

(1) *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I au VII siècle.*

(2) *Kleinasien, ein Neuland der Kunst-geschichte.* Lipsia 1903, p. 211.

(3) Così il Ricci. — «il fatto nuovo e sicuro, che indubbiamente scuoterà la opinione generalmente accetta e i nervi di molti archeologi, è questo: che la cattedra detta di S. Massimiano fu portata a Ravenna soltanto nel 1001, quando invece Massimiano era stato arcivescovo di quella città, quattro secoli e mezzo prima. Dunque, esclama il Ricci, non è certo appartenente a lui. *Ravenna*, Bergamo 1902, p. 68.

(4) Nella Cronaca Sagornina si narra che nel 999 il doge voleva regalare all'imperatore Ottone, III *eburneum sedile cum suo subsello, nec non argenteum scyphum, et urceum miro peractum opere*, ecc; e avendo l'imperatore mandato in cambio al doge due manti reali, l'Orseolo inviò ad Ottone *recompensationis gratia, cattedram elephantiacis artificiose sculptam tabulis.* (Molmenti. *La Storia di Venezia*, ecc. p. 90).

S. Marco proveniente da Alessandria, ove avrebbe servito a S. Giovanni l'Elemosiniere nel VII secolo; ed il monogramma avrebbe così una terza lettura, quella di Johannes (?) (1); ma la opinione che oggi si ammette è quella del Bacchini (2). L'origine della cattedra anteriore a Massimiano arcivescovo di Ravenna, e la lettura del monogramma, si concilierebbe in ciò che un Massimiano verrebbe unito al cimelio ravennate, e sarebbe un vescovo di Costantinopoli. Questa idea appartiene al Venturi che si adoprò a dimostrare essere la cattedra del V e non del VI secolo; ed io penso che si possa tutti ammettere che la cattedra esci da mani orientali. La spalliera manca di dodici bassorilievi; n'aveva sedici e ora ne ha cinque, dei quali uno ricuperato dal Museo Nazionale di Napoli nel 1893, ed uno da quello Olivieri di Pesaro; due altri si trovano nel Museo Archeologico di Milano e uno nella Raccolta Stroganoff di Roma, raccolta specialmente notevole per alcuni avori (3); e anche questi due bassorilievi, di Milano e Roma, tornarono a Ravenna (1903).

In breve: la cattedra di Ravenna, se dono principesco, corrisponde alla pompa del dogado veneto, acceso da splendore orientale.

Esistono moltissime prove sulla ricchezza delle cattedre bizantine e in genere medievali; ed i musaici cogli avori, costituiscono una viva sorgente d'informazione.

La tavoletta eburnea di cui ricopiai soltanto la cattedra o trono — questa tavoletta che rappresenta la Madonna col bambino seduto sulle ginocchia (fig. 248) è un altro avorio bizantino appartenente alla Raccolta Stroganoff di Roma, ed ha lo stesso stile scultorico della copertina eburnea di un evangeliario greco, appartenente alla Biblioteca nazionale di Parigi da me riprodotto, e lo stesso stile di un Cristo in piedi che l'avorio di Parigi mi ha fatto ricordare, appartenente, anche questo, alla Raccolta Stroganoff; perciò si ha qui un'opera di buona scuola che risale alla fine dell'XI secolo, o al principio del secolo successivo; ond'è che le forme del trono su cui richiamo l'attenzione, corrispondono ad un'età florida dell'arte bizantina.

L'inscrizione non corrisponderebbe all'età della scultura; essa sarebbe copiata da qualche altro avorio

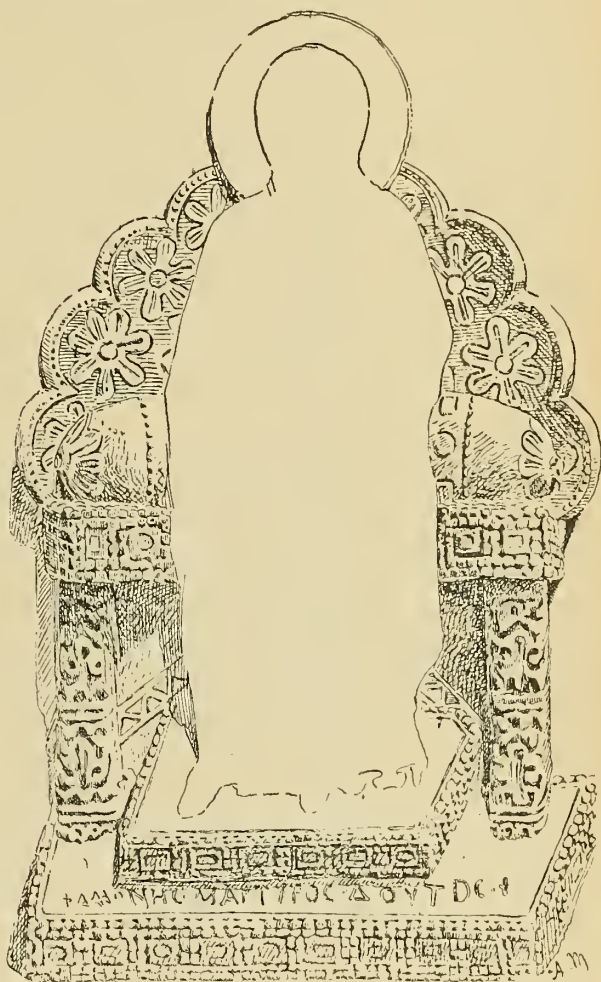



Fig. 248 — *Roma*: Cattedra bizantina in avorio nella Raccolta Stroganoff.

sacro ed incisa da persona non pratica di lingua greca; ma l'inscrizione si decifra male, così il Lenormant la lesse in un modo (1), l'Hermanin in un altro (2); ed è verisimile che indichi un santo come opinò quest'ultimo.

Una cattedra magnifica vedesi nel musaico absidale di S. Maria Maggiore a Roma (V-XIII sec.), d'Iacopo Turriti o Toriti (fioriva nel 1290), ornata da guan-

(1) Il De Rossi dichiara che per quanto abbia studiato i monogrammi dei monumenti paleo-cristiani e bizantini, non gli avvenne mai di scoprire un qualsivoglia metodo che aiuti a leggerli, od almeno a trovare la lettera iniziale del nome; e pare che gli antichi non tanto li leggevano, quanto ne intendevano il significato per la conoscenza che avevano della persona cui il monogramma spettava, come noi intendiamo per pratica le firme, in realtà indecifrabili di certe persone.

(2) Il passo tradotto alla buona suonerebbe così: « In quel tempo (dicembre del 1001) l'imperatore (Ottone III) per mezzo di Giovanni diacono, mandò al doge Pietro due ornamenti imperiali d'oro fatti con mirabile lavoro, uno da Pavia l'altro da Ravenna. Ad Ottone, per ricambio, il doge mandò a Ravenna una cattedra maestrevolmente scolpita in tavole d'avorio la quale egli, accettando con viva soddisfazione, lasciò in quella città poichè vi fosse conservata ».

(3) Hermanin, *Alcuni avori della Collezione del conte Stroganoff a Roma* in *Arte* 1898 p. 1 e seg.

(1) *Trésor de numismatique et de glyptique*, Vol 2.° dei *Rèliefs et Ornements*, pag. 25.

(2) Op. et loc. cit. p. 10.

ciali e da una stoffa rossa a rombi aurei e pietre preziose (1); e nel musaico della stessa basilica, sulla facciata, opera di Filippo Rusuti (fine del XIII sec.), nella parte superiore, essendo la inferiore di Gaddo Gaddi, (1259 † 1333), havvi effigiato il Redentore su una cattedra o trono, ricco d'oro e coperto di stoffa a circoli rossi, modello di cosiffatti mobili nel XIII secolo. Gli esempi si potrebbero moltiplicare, cominciando a Roma dal musaico absidale di S. Pudenziana (IV sec.), al musaico della cupola nel battistero della Basilica Ursiana o S. Giovanni in Fonte a Ravenna (V sec.), al famoso giudizio finale (XI sec.), a S. Angelo in Formis presso Capua, sino agli esempi di S. Maria Maggiore, i quali ci conducono, diritto, alle cattedre fioritissime della Madonna dei Rucellai di Cimabue (1240? † 1302) in S. Maria Novella a Firenze e alla tavola monumentale, dipinta su ambo le parti, da Duccio di Boninsegna (fioriva nel 1282-† 1339), che il Museo della Metropolitana di Siena conserva con ogni cura.

L'avorio servì alle cose grandi ed alle piccole; fra le prime sonvi gli altari ed i palliotti, così indico un altare che fece parte della Collezione Spitzer (2), portatile, con lastre d'avorio, incassate in quadri di metallo, opera tedesca dell'XI sec.; e poichè l'altare contiene anche degli smalti, smalti verde cupo, l'assieme è gradito all'occhio.

Tuttavia parrebbe che avesse un'importanza maggiore, — opera italiana poco conosciuta, — un palliotto posseduto dal Duomo di Salerno: suddiviso in molti rettangoli, venne scomposto e la intelaiatura che forma la triplice divisione delle storie, è irregolare; la qual cosa vien dimostrata non tanto dal palliotto, quanto da ciò che vari frammenti si conservano in sagrestia (3). Le scene molto popolate ed animate (Caino, Abele, Abramo, Noè, la purificazione, la crocifissione, la resurrezione, nei più noti episodi) — la maggior parte — compongono dei rettangoli oblunghi e la minore riempiono dei rettangoli orizzontali suddivisi da un colonnino a spirale. Nell'intelaiatura allato di una fascia a girali o a pampini e grappoli, entro un motivo di cornocopie (queste fascie precisano le estremità del palliotto), sono scolpite delle formelline con busti, ed il gusto di tuttociò rispecchia l'influsso benefico della scuola di Montecassino. Ciò significa che il palliotto di Salerno viene più qua che la fine del Mille, e si assegna giustamente al XII secolo. I critici sono pertanto discordi su questo punto; il Bock assegna al palliotto l'XI secolo, così lo Stevenson, ed il Guglielmi si avvicinano al giusto giudizio, dichiarando che il palliotto di Salerno corrisponde al periodo il quale va dalla seconda metà del secolo XI, alla prima del secolo successivo.

Si nota che una delle tavolette fu rubata da un soldato ungherese nel 1820; — ecco come essa trovasi nel Museo di Budapest.

(1) De Rossi *M. C.* tav. 176.
(2) *Catal. Spitzer*, Ivoires, tav. XIII.
(3) Il paliotto d'avorio del Duomo di Salerno v. riprodotto nel vol. dell'Avena *Monum. dell'Italia Merid.*, op. cit. p. 376 e pure del Bertaux, vol. I dell' op. cit. che ne fece due tavole.

L'arte cristiana sfoggiò un lusso strepitoso sulle coperte dei libri liturgici, soprattutto degli evangeliari. I Vangeli, queste parole di Cristo, vita e luce della sua anima, dovevano essere raccolti in libri coperti da metalli preziosi, avorio, gemme, diamanti, che sono luce pietrificata, come dicevasi nel Medioevo (1). Dal Mille l'avorio si adoperò meno che avanti il Mille, e si adoperò ordinariamente nella scultura a tutto rilievo, onde le coperte si fecero sovente di metallo, oro, argento, rame smaltato con ornamenti di filigrana e pietre preziose e potranno dividersi in tre classi considerate in blocco.

Dai primi secoli al IX furono d'avorio; dal IX al XII d'avorio unito al metallo tempestato di gemme; dalla fine del XII alla fine del XIV di metallo senza avorio; dal XIV al XVII sec. fino ai nostri giorni di legno scolpito, coperte da stoffa o cuoio.

Ravenna la quale, benchè sede forse di una scuola d'avori, non conserva che scarse opere eburnee corrispondenti al periodo del suo splendore civile, splendore d'arte bizantina, (V e VI sec.), e forse ricevette dall'Oriente, piucchè non producesse, delle opere originali, — s'impone con una coperta di evangeliario la quale, per essere del V piuttosto che del VI secolo, volli che il lettore non ignorasse (fig. 249); la sua vicinanza all'arte cimiteriale, n'è palesata specialmente dalla scena inferiore la quale narra i noti avvenimenti di Giona quando, partito da Giaffa, fu gettato in mare e inghiottito da una balena che lo vomitò dopo tre giorni. Cotale scena, è comune all'arte paleo-cristiana, come quella di Lazzaro, effigiata nell'avorio ravennate, primeggiato dal Cristo seduto sotto un baldacchino, a' cui fianchi stanno i Santi Pietro e Paolo e due angioli, di cui si vede la testa ed una

(1) Texier *Diction. d'orfèvrerie*, articolo *Couvertures et Reliures de Livres*.

parte del busto. Alla scena di Lazzaro fanno sèguito tre scene simmetriche, narranti altri miracoli di Cristo, intelaiate con semplicità.

Questa coperta d'evangeliario giunse a Ravenna da S. Michele di Murano, ed ha qualche risonanza nella imposta di S. Sabina a Roma richiamando, con una corona nell'ultimo partimento, le corone del noto dittico dalle cinque parti, coperta di evangeliario nel Tesoro del Duomo di Milano.

Il motivo della corona portata dagli angioli, è classico e il Rinascimento, togliendolo da Roma pagana, ne abusò; nè questo è l'unico elemento marcatamente classico dell'evangeliario ravennate; anche il baldacchino sopra la scena di Cristo con S. Paolo e S. Pietro, sembra la amplificazione delle conchiglie comuni alle nicchie classiche, motivo ripetuto, tal quale, in certi avori bizantini, come ciò vedesi anche nella Collezione Stroganoff. Insomma la rarità, piucchè l'arte, forma il pregio della coperta che Ravenna ricevette da Murano.

L'arte precipita dopo il V e VI secolo, e nel campo ora esplorato i secoli immediatamente successivi (VII, VIII, IX), sono rappresentati da un gruppo di monumenti, i quali confermano le disperate condizioni dell'arte scultorica.

Ed ecco nel Museo di Cividale, la pace cosiddetta del duca Orso, coperta di libro dell'VIII secolo, una miseria, colla Crocifissione racchiusa in una fascia metallica, con rose, gemme, il tutto, piucchè meschino, rozzo. In origine può essere stata la pace del duca Orso e la scritta VRSVS DVX si ripete, infatti, due volte sulla scultura; ma col tempo la pace deve aver subita la trasformazione che dinota l'oggetto, al presente, amplificato col mezzo della fascia; la quale cosa sembra dimostrata da ciò che la amplificazione o l'adattamento, non avvenne se non con qualche difficoltà; fra altro, le fascie sono congiunte nel mezzo da una lista metallica, e la tavoletta va circondata da una fascia a trifogli minutamente lavorata e quasi fa ufficio di pleonasmo, al lato della fascia metallica.

Fig. 249. — *Ravenna*: Coperta di evangeliario, avorio nel Museo d'antichità (Fotografia Alinari, Firenze).

Si tratta di due oggetti associati arbitrariamente, e la tavoletta è indipendente dalla fascia metallica che la racchiude. La fascia a trifogli confrontata alle imagini, smorza la severità del mio giudizio; perchè l'ornato è più facile della figura e dove l'ornato trionfa, anche i secoli peggiori sembrano più inclinati a serena bellezza. Ne abbiamo un esempio al Tesoro di Monza, la coperta del *Liber Sacramentorum* — monumento prezioso della celebre Raccolta, che dò in parte perchè l'altra parte è meno interessante (fig. 250).

La coperta del *Liber Sacramentorum* è molto vaga; scolpita nell'avorio, montata in argento filogranato, si attribuisce ragionevolmente alla fine del IX secolo, e gli ornati lineari s'intrecciano a uccelli ed altri animali; lo che ricorda la cattedra di Ravenna

ove lo stesso motivo si svolge con maggior pompa; ciò indica che il sistema di questi intrecci si infuturò nel tempo, ma tra gli ornati della cattedra ravennate e questa, corre una differenza in favore degli intagli relativi alla cattedra. Premisi di aver offerto solo un lato della coperta, l'altro essendo meno in-

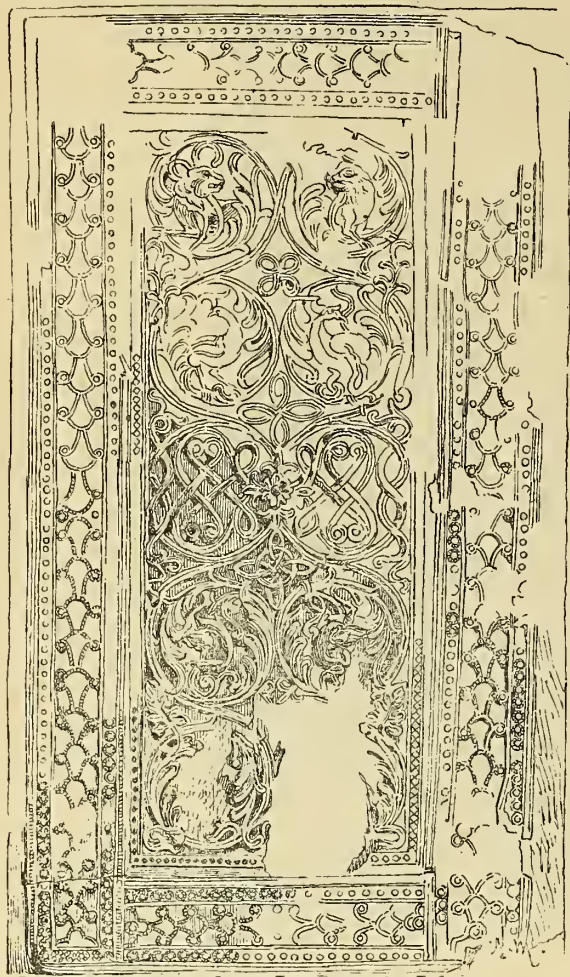



Fig. 250. — *Monza*: Coperta del « Liber Sacramentorum » nel Tesoro del Duomo.

teressante, ossia meno leggiadro dovrei dire, constituito da un monotono intreccio di circoli grandi e piccoli e una croce nel mezzo, la quale sfugge a prima vista; e la fascia del contorno, più semplice, si compone di rettangoli vuoti o pieni di filigrane. Nella seconda valva l'ornato è stilizzato, e la sua consanguineità cogli intrecci del sistema decorativo lombardo, appare evidente, anzi dico che la valva illustrata da me si esprime in bizantino più dell'altra, questa essendo più lombarda; — ma la differenza dei due stili in certi punti può sfuggire.

Il Frisi nelle sue *Memorie* discorre lungamente della nostra coperta, cui assegna la data dell'VIII secolo (1) e il *Libro* si trova indicato sotto la denominazione di « Sacramentario del re Berengario » (867 † 940), poichè si dice che fu regalato alla Basilica di Monza da Berengario, quando fu eletto re d'Italia (888) (2).

Nella serie degli avori appartenenti al IX secolo, sono notevoli le coperte dell'evangeliario di Dragone, vescovo di Metz, nella Biblioteca Nazionale di Parigi, con nove storie figurative, che si svolgono su tutta la superficie suddivisa da sottile lista verticale la quale s'incrocia ad una orizzontale, lasciando il massimo campo alle scene (3).

Risale all'istessa epoca la coperta di un libro nel Tesoro dell'Abbadia di San Gallo che rivela ancora la differenza esistente fra la scultura dell'ornato e quella delle figure; e contiene una scena primeggiata dal Redentore, due grandiosi ornati alle estremità, ed intorno una fascia con pietre preziose. Debole dal lato esecutivo, la coperta si attribuisce a un monaco per nome Tutilo il quale, certamente, possedè alto il senso della decorazione, come ne fa fede un'altra lastra eburnea a lui data e posseduta dalla stessa Abbadia (4).

Tutilo, dato che sia l'autore di questi due avori, stentò soprattutto nel modellare le figure, e nel panneggiare ricorda il modo di Gruamonte sull' architrave di S. Andrea e di S. Giovanni a Pistoia, usando far le vesti a piegoline sottili e parallele, cioè monotone come le cotte dei preti; infine anche se ebbe dei modelli ornamentali, la qual cosa può ammettersi, il nostro artista toccò, decorativamente, un punto assai notevole.

L'arte s'inalza a mano a mano che si va avanti, e le opere portano le traccie del risveglio artistico annunciatosi in Italia alla fine dell'XI secolo; nè i monumenti eburnei appartenenti a questo secolo e al successivo, sino all' estrema età del mio studio, sono pochi; fra i meno noti ricordo una coperta d'evangeliario posseduta dalla chiesa arcipretale di S. Pietro di Carnia, col busto di Cristo benedicente e coll' Evangelo in mano, il tutto incorniciato da ornamenti argentei a sbalzo, ed agli angoli quattro piccoli

(1) Op. cit. vol. III, p. 66 e seg.

(2) Il Labarte, op. cit. vol. I, riprodusse nella Tav. VI questa coperta in colori. V. le legature di libri nell' abside dell'Oratorio di S. Venanzio presso il Battistero Lateranense a Roma (metà circa del VII sec.) e cfr. De Rossi *M. C.* Tav. XIX.

(3) Molinier *Hist. génér. des arts appl.* vol. I, p. 146

(4) Entrambe furono riprodotte dal Molinier, Op. cit. *Ivoires* Tav. X e XI.

busti, S. Pietro e S. Paolo, e due angeli. Dal lato posteriore, nel mezzo, il Crocifisso in lastra argentea, agli angoli quattro piccoli busti simili ai precedenti, rappresentano la Vergine, S. Giovanni e due angeli, ai lati del Crocifisso, due bassorilievi in avorio coll'imagine del Redentore il primo, con quella della Madonna e un santo il secondo; e le parti argentee

Fig. 251 — *Modena*: Coperte di evangeliario nel Capitolo Metropolitano (Fotografia comunicatami dal Ministero della P. I.).

sono posteriori a quelle che compongono la presente coperta, la quale si assegna all'XI secolo.

Si assegna all'istesso secolo, ma scende qualche poco più ingiù rispetto all'evangeliario che trovasi a S. Pietro di Carnia, una coperta nel Capitolo Metropolitano di Modena, di cui disegno la valva contenente una scena della Crocifissione, avorio molto espressivo e in parte corroso, irregolare nel contorno di lamina d'argento ornato di incisioni correlate agli angoli dagli Evangelisti, coi rispettivi nomi (fig. 251). Nella parte opposta la lamina d'argento, incisa, ha nel mezzo una imagine di Cristo in piedi, col libro in mano che benedice e, complemento decorativo, un fregio a girali.

Nessun avorio, fra quelli da me indicati, ha il merito di questo che vanta la Biblioteca Nazionale di Parigi (Tav. XXXII), istituto ricco di coperte appartenenti a libri liturgici. È una coperta di evangeliario, mirabile avorio bizantino, un po' frigido per la sua simmetria, eseguito probabilmente tra gli anni 1068 e 71, pubblicato dal Du Cange e dal Gori, circondato da ricca montatura scomparsa, ed ornamento prezioso di un evangeliario posseduto dal Duomo di Besançon.

Sono tre figure: Cristo in piedi, sorge su una specie di sgabello a tre ordini, l'inferiore ad imitazione d'un loggiato; egli pone colla destra una corona di perle sulla testa dell' imperatore Romano IV († 1071), e colla sinistra pone una corona simigliante sulla testa dell'imperatrice Eudossia; anche questi due personaggi stanno in piedi su un piano ornato a quadrati sfaccettati, essendo ad un livello più basso di Cristo che domina la scena. Notevole la sontuosità dell'imperatore e dell'imperatrice, tanto più messa a confronto con Cristo, in un costume elegantemente panneggiato e più nobilmente artistico degli abiti pieni di perle e lastre metalliche dei personaggi bizantini, vestiti quasi in egual modo; onde, senza l'iscrizione, non si potrebbe distinguere l'uomo dalla donna, l'imperatore (*Romano re dei Romani*) dall'imperatrice (*Eudoki ι regina dei Romani*); nè si potrebbe distinguere ciò dal volto, perchè le due immagini sono effeminate e si equivalgono, stando lungi dal valore artistico di Cristo. Tale imagine, che sembra meno antica dell'XI secolo, è una delle più belle figure dell'arte bizantina, tanto bella da sfatare, sola, la leggenda che attribuisce al bizantinismo lo stigma dell' impotenza. Il Cristo di questo evangeliario ha una certa affinità con quello d'un avorio bizantino (fine dell'XI secolo o principio del XII) appartenente alla Collezione Stroganoff; la simiglianza non essendo uguaglianza, fra le due imagini corrono alcune differenze; così il Cristo della Collezione di Roma volge a minor bellezza essendo più rigido di quello di Parigi, ma entrambi procedono da un'arte elevata, da un epoca nobilissima, l'età d'oro dell'arte bizantina; la quale si onora altresì di un celebre trittico eburneo quello d'Harbaville che trovasi al Louvre.

Non però con questo famoso trittico io comincio a trattare de' dittici e trittici bizantini relativi al mio lungo periodo, ma con de' monumenti più vetusti.

Un magnifico dittico assegnato al VI o VII secolo, constituisce un vanto del Museo Vaticano. Cristo imberbe in piedi, sta sotto un' arcata assistito da due

angeli, circondato da un leone, un drago, un aspide e da un basilisco. Questa composizione che corrisponde al versetto « *super aspidem et basiliscum ambulabilis et conculcabis leonem et draconem* », si completa colla presenza di due angeli i quali sostengono un medaglione crocifero, e due scene che rappresentano i Magi presso Gesù bambino.

Posteriore al precedente, un famoso dittico detto di Rambona, da Rambona presso Tolentino, convento delle Marche (IX sec.), vanta la Biblioteca Vaticana (1). Dal lato destro, in alto, due angeli fiancheggiano un'aureola circolare con Cristo, insegnante e benedicente alla maniera greca (coll'indice dritto e il medio curvato (2)): EGO SVM IHS NAZARENVS. Nel mezzo Cristo crocefisso, pianto dalla Vergine e da S. Giovanni; e il sole, SOL, e la luna, LVNA, in forma umana, tengono in mano una torcia accesa. Sotto la lupa con Romolo e Remo: ROMVLOS ET REMVS A LVPA NVTRITI. Dal lato sinistro, la Vergine assisa fra due cherubini, tiene sulle ginocchia il Divin figlio che, al solito, benedice alla greca, ed un'iscrizione avvisa che esistette un monastero dedicato ai SS. Gregorio e Silvestro, edificato da una Geltrude, essendo abate un Odelrico: *Confessoris Dni scis Gregorius, Silvestro Fla* | *viani cenobio Rambona Ageltruda construxi* | *quod ego Odelricus infimus Dni serbus et abbas* | *sculpire mini sit in Domino. Amen.* Tre santi in piedi, sopra la composizione, ove emerge il gruppo della Vergine col figlio, compongono la seconda sezione della valva, che si completa con un estremo partimento, il quale contiene una bizzarra immagine orizzontale; alcuni ornamenti, circoli annodati e piccoli girali, riempiono la superficie, da questo solo lato, su cui campeggiano le immagini. Il dittico di Rambona, rozzo quanto poteva essere alla sua età (sull' assegnazione al IX sec. non corre dubbio) si erige a documento prezioso perchè autentico e datato. Ageltruda, ordinatrice del convento, come avverte l'iscrizione, era vedova di Guido duca di Camerino e Spoleto e re d'Italia (+ 894)).

Il Museo di Darmstadt possiede una serie d'avori scolpiti; e rivaleggiando, con le raccolte più insigni, contiene dei monumenti incomparabili. Superbo un dittico, lavoro rude ma esuberante di vita quindi tipico, con due alte figure la principale, quella di Cristo, l'altra quella d'un profeta ed altre imagini piccole, gli Evangelisti, alle estremità inferiore e superiore. I due fogli eburnei attualmente sono riuniti da una cornice, piccol fregio con foglie moventesi su girali del XIII secolo, (?) mentre il dittico si attribuisce al X secolo. Il Dr. G. Schaefer che studiò gli avori del Museo granducale di Darmstadt nel 1871 loda molto il dittico attribuendolo all'epoca carolingia; altri se ne occuparono per es. il Bode.

Uno scrittore che lo discusse con gravità, fu Fed. Schneider che il dittico stesso riprodusse bene nella grandezza vera. Lo S. si occcupò di interpretare il significato del dittico, e esteticamente espresse un' opinione contraria a quella del Bode (1). Questi vide le traccie della scuola renana a' primi del X secolo, quegli l'influenza francese delle regioni bagnate dalla Mosa e assegnò il trittico, ugualmente, al X secolo (2).

Il Gori pubblicò imperfettamente due fogli di un trittico bizantino che nella via cronologica, seguono l'avorio di Rambona (3). Li scoperse lui ed assegnò al X secolo, ed uno lo scoperse nella Collezione Riccardi a Firenze, uno nel Tesoro di S. Giovanni a Verdura a Padova. Il foglio della Riccardiana passò nel Gabinetto delle Medaglie a Vienna l'altro, dichiarato perduto anche dal De Linas, che scrisse sopra gli avori antichi un pregevole studio (1886 (4)), si riconobbe, cinque o sei anni sono, da Gust. Schlumberger nel Museo Archeologico di Venezia al Palazzo Ducale; e lo S., fattene eseguire le fotografie, le pubblicò nella *Gazette des Beaux Arts* (5) riunendo, idealmente, questo monumento bizantino dell'XI secolo, e non del X, stato scompagnato.

I due fogli si somigliano e la composizione è semplice e naturale: due santi in piedi, gli apostoli S. Pietro e S. Andrea, nei fogli di Vienna; S. Paolo e S. Giovanni Teologo nelle tavolette di Venezia, piantano su un basamento ornato da archetti a ferro di cavallo sostenuti da colonne abbinate; e i santi slanciati, sono avvolti in manti abbondantemente e sottilmente panneggiati; i due primi tengono in una mano un rotolo, coll' altra benedicono, e gli altri tengono un libro con ambo le mani, un libro colla legatura

(1) Fu pubblicato dal Gori in op. cit. p. 135 con note del P. de Montfaucon e varii autori se ne interessarono, essendo stato riprodotto più volte, V., p. es., Hermanin, *Il dittico di Rambona* in *Atti della Soc. romana di Storia patria*, 1898.

(2) Ciò produce un I. C e il pollice incrociato sull'anulare col mignolo incurvato simulano X C. La benedizione alla maniera latina vien data con tre diti, in nome della S. Trinità, il mignolo e l'anulare ripiegandosi sul palmo della mano.

(1) *Geschichte der Deutschen Kunst*, II, Berlino, 1887.

(2) *Revue de l'Art chrétien*, 1889, p. 430.

(3) Tav. XXVIII e XXIX del vol III.

(4) *Revue de l'Art chrétien*, pag. 12 dell' Estratto.

(5) III periodo vol. XIII, fra le pag. 380 e 81.

ricercatamente lavorata e ornata di fermagli; ai lati d'ogni santo presso la testa, verticalmente, leggesi il nome d'ognuno e sopra la testa, orizzontalmente, leggonsi due righe greche, che suonano in italiano così. *Tali quali fratelli, rivelatori dei misteri celesti, fate il saluto al despota Costantino* (avorio di Vienna). *Il Vaso divino* (S. Paolo) *s'intrattiene col giovinetto* (S. Giov. Evangelista), *sui mezzi di preservare il despota Costantino da ogni danno* (avorio di Venezia). Chi sia questo despota Costantino? Risponde lo Schneider. Il fratello di Basilio II che regnò dal 1025 al 1028, o piuttosto Costantino Monomaco terzo marito di Zoe, basileo dal 1042 al 1058, o forse Costantino Duca, basileo dal 1059 al 1067, si come credesi, a Vienna, dai compilatori del Catalogo per la Raccolta dianzi accennata (1). Ma questo a noi interessa meno della importanza artistica che ha l'avorio; il quale, sotto ogni riguardo, meritava la nitida riproduzione che ne fece eseguire il mio autore. E l'altro foglio dov'è? In qualche Tesoro di chiesa o in qualche Raccolta; certo il terzo foglio, è il centrale, e i due oggi noti, erano destinati a fiancheggiare il motivo di mezzo, a scoprire il quale s'apre una via: le dimensioni e la mano abilissima dello scultore, in un all' analogia della composizione.

Il trittico d'Harbaville nel Museo del Louvre, prese questo nome dal suo possessore, ed è un avorio superbo, dell'XI secolo, riprodotto squisitamente dal Molinier e da vari autori studiato (2). Esso consta di molte immagini in piedi, tranne Cristo, e di vari medaglioni; nel diritto signoreggia Cristo, allato della Madonna, e S. Giovanni che a lui si rivolgono in atto di supplicazione; nella regione inferiore cinque santi si drizzano, S. Pietro nel mezzo, ai lati i SS. Paolo e Andrea, Giov. Evangelista e Giacomo, e nei due sportelli stanno due santi in ogni sezione, cioè quattro santi intramezzati dal motivo de' medaglioni, due per parte. A rovescio, sul partimento di mezzo, campeggia una grande croce ornata di rose stilizzate, in alto circondata da stelle e in basso fiancheggiata da due cipressi quasi ad essa inchinati, stretti dal fusto alla cima in un intreccio di vite, e la vite e i cipressi crescono sul terreno dal quale spunta la croce; sugli sportelli sono scolpiti dei santi in piedi, due per ogni regione e le regioni sono due, divise dai soliti medaglioni. Il trittico è peraltro troppo uniforme, onde la sua bellezza nasce dallo studio delle singole parti dallo studio delle teste e dei panneggiamenti, espressivo il primo, intelligente il secondo e marcatamente classico.

Una certa parentela corre tra il trittico d'Harbaville e uno dei fogli eburnei esumati dallo Schlumberger; il foglio che appartiene a Venezia, benchè le figure di quest'ultimo siano più animate e raffinate di quelle d' Harbaville, queste essendo più gravi di quelle.

Accenno una bella placca per rilegatura di carattere ornamentale, avorio italiano del XII secolo, nella Collezione Carrand al Museo Nazionale di Firenze, pezzo interessante molto ben conservato, con foglie in bassorilievo traforato e fregio intorno di foglie, animali e mascheroni; buon esempio di stile decorativo in un'epoca in cui l'arte italiana trovavasi sulla buona strada.

Due celebri fogli eburnei, apparterrebbero ad un dittico; uno di essi si vede nella Collezione Carrand al Museo Nazionale di Firenze, ed è un' imagine in piedi, sfarzosamente imperlata entro una nicchia o tempietto circolare (fig. 252); l' altro, il suo preteso compagno, è un'altra imagine entro una simile nicchia con cupola, aquile cortine; imagine seduta, quest'ultima, ornata quasi con egual ricchezza della prima. Le due figure, secondo una vecchia opinione oggi sfatata, avrebbero constituito un dittico e furono credute quelle di Galla Placidia. Ciò diè luogo ad una controversia, la quale non si accese soltanto sul fatto che i due fogli componessero un unico monumento, ma su quello che rappresentassero lo stesso personaggio e su l'età (1). La prima parte della controversia non ha ragione d'esistere, perchè esiste una differenza d' altezza fra i due fogli e una diversità decorativa fra l'uno e l'altro; tuttociò acquista maggior peso, se si aggiunge che la fattura dei due avori non è uguale. Il Molinier, che si pose la questione del personaggio rappresentato. detto che l' avorio appartiene all' VIII sec lo, dichiarò che l'imagine scolpita è quella, senza dubbio, dell'imperatrice Irene vedova di Leone IV. reggente lo Stato al luogo di suo figlio Costantino VI. Il Graeven sorse a ribattere l'opinione del Molinier, cominciando dal mostrare che

(1) Sacken e Kenner *Die Sammlungen des K. K. Münz. und Antiken Cabinets*, Vienna 1866 p. 453.

(2) De Linas *Ivoires et Emaux: le Triptyque byzantin de la collection Harbaville à Arras*, Estr. dalla *Revue de l'Art chrètien* gen. 1885. Schlumberger, *Gazette des Beaux Arts* 1891 p. 294 e seg. Molinier *Hist. gen. des Arts app.* vol. 1. Tav. XI e *Musèe du Louvre, Cat. des ivoires* p. 31. Ivi veda una completa bibliografia dei trittici o frammenti di trittici bizantini oggi noti.

(1) Scheideider, *Album auserlesener Gegenstände der antiken-Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses*, Tav. L. p. 20.

l'autore francese aveva datato erroneamente l'avorio il quale, secondo il Graeven, appartiene al VI secolo e l'effigiata è Amalassunta regina dei Goti (1). Ambo le opinioni sull' effigiata furono combattute; ed io entrando nella questione per la via dell' analisi stilistica, non saprei appoggiare l'opinione

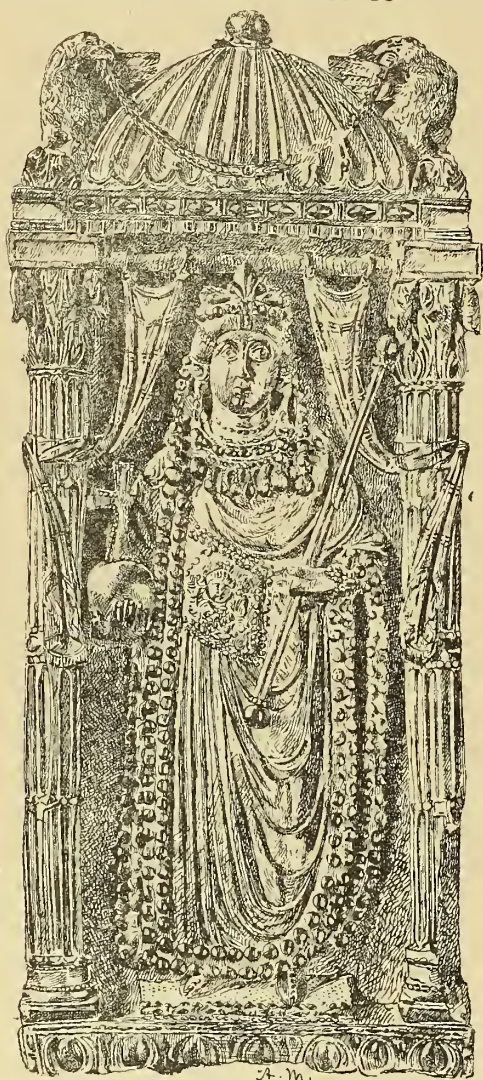



Fig. 252. — *Firenze*: L'Imperatrice Teodora (?); avorio nel Museo Nazionale. Collezione Carrand (Fot. Alinari, Firenze).

del mio amico Molinier; così l' uno e l' altro foglio eburneo, appartengono, per me, al VI secolo, cioè all'età del musaico di Teodora, in S. Vitale a Ravenna. Anche lo stile architettonico, sommamente romaneggiante, mi incuora a sostenere la presente tesi. Che pertanto ambedue le immagini rappresentino Teodora, sembra impossibile; e dal confronto fra

(1) *Elfenbeinportraits der Königin Amalassunta* in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen* 1898, p. 82.

l' imagine eburnea di Firenze e la musiva di Ravenna, si trae il convincimento, a colpo d'occhio, che le due imagini non rappresentano lo stesso personaggio. La imagine del dittico è tozza e pingue, quella del musaico agile e galante; nè si è sicuri che gli artisti siano stati fedeli all'originale. Per esempio: le figure nel musaico di Teodora sono tutte lunghe e tali sono, egualmente, quelle nel musaico dell'imperatore Giustiniano; nè mi meraviglierei perciò che l'imagine eburnea del Museo di Firenze, rappresenti proprio Teodora.

Fra i nomi dati alle imagini di Firenze e di Vienna, havvi da indicar quello di Eudossia; non so quale Eudossia se la moglie di Valentiniano III, o l' imperatrice Arianna moglie di Zenone, indi del fiacco Anastasio. Per dar autorità a tal opinione si mise, in riscontro delle due predette imagini, il medaglione d'Arianna nel dittico del console Clementino, conservato nel Museo Meyer a Liverpool; e si trovò fra le tre effigie tale somiglianza, da scartare i vecchi nomi e accettare, con prudente riserva, il nuovo. Sono persuaso che la riserva siasi tramutata ormai nella certezza che, fra le tre effigie, non esiste riscontro di sorta. Meglio così! Quanto all' imagine del Museo di Vienna, io non mi accordo con chi vede in essa la stessa effigie dell'avorio di Firenze; la donna nell'avorio di Vienna è più giovane e bella, e modellata con stile tondeggiante e floscio, nell'avorio di Firenze lo stile è rigido, netto, risoluto.

Nel XII secolo erano in uso certi dittici circolari di cui uno, siculo-bizantino, esistente a Cefalù presso il prof. Rosario Màranto, fu dottamente illustrato dallo Strazzulla nella *Römische Quartalschrift* (1). Nel primo disco la Vergine orante col putto, scolpita fin presso la metà, è vestita d' un abito a piegoline sottili, nel secondo disco tre Arcangeli (?), simbolo della triade angelica, sono divisi da una fascia curvilinea che traversa il disco, sotto la quale due bracci si protendono, quasi ad offerire un picciol globo all'Arcangelo sinistro, che sta per prenderlo; si veggono alcuni altri globi in questa parte del disco, con un picciol disco poggiato a un piedestallo e una specie di tridente con due iscrizioni. Il dittico circolare di Cefalù, appartiene ad un gruppo di piccoli monumenti portatili di devozione; — difatti il dittico, lavoro verisimilmente locale, ha la grandezza circa di un orologio da tasca (e si chiudeva), a cui si deve aggiungere l'ap-

(1) Anno 1899 p. 127 e seg.

pendice, alle due estremità, di due rettangoli quasi piccoli manichi. Artisticamente è puerile; le mani delle figure, sono intagliate rozzamente.

Le imagini da aprire e chiudere, dischi figurativi e anche figure isolate, non dittici o trittici nemmeno reliquiari con sportelli, furono in uso nel Medioevo e molte Raccolte ne posseggono dei saggi. Le imagini furono presentate, in questo periodo di fede intensissima, con un'infinità di maniere e gli artisti medievi dettero prova di eccezionale versatilità.

Ricordo con soddisfazione una specie di vaso ligneo, un reliquiario benissimo scolpito, posseduto da un collezionista tedesco, il Bullock, formato da due coppe sovrapposte. Il piede, diviso in sei partimenti, con soggetti rappresentanti la Passione di Cristo, si distacca dal coperchio della prima coppa decorato, alla stessa maniera, colle scene della Passione, e la coppa superiore, più piccola dell'altra sormontata dal pelicano simbolico, si apre in quattro parti come i petali d'un fiore. Queste divisioni, aprendosi, mostrano, nelle rispettive cavità, delle sculture concernenti la vita della Madonna, nel mez o una statuetta della Vergine seduta col bambino, e alcune spine con dei chiodi confitte in terra e intorno la statuetta i simboli, sembra, de' dolori della Madonna. La seguente iscrizione: *DOMINIC ACAVAL A ME FECIT* svelerebbe il nome dell'Autore, ma il reliquiario non so dove ora si trova, forse in qualche Museo.

Le imagini da aprire e chiudere sono più curiose e nuove, pel comune lettore, che i reliquiari con sportelli; e molte di queste statuette rappresentanti la Vergine, nel Medioevo, furono eseguite in avorio, alcune in argento o anche in oro; queste imagini, rappresentanti Maria con Gesù in braccio all' esterno, all' interno recano la Passione, onde la Vergine, come fu detto poeticamente, diventa la « camera » dei dolori, ricevendo nel suo interno il dramma del suo Gesù; e se la idea di tali sculture è questa, l'artista fu ingegnoso e nobile.

Una delle imagini più belle di questo genere, vedesi al Louvre e fu studiata dal Barbier de Montault negli *Annali Archeologici* i quali, successivamente, tornarono su questo soggetto con uno studio di Ed. Didron, accompagnato da tavole dal Guillaumot (1). Trattasi d'una finissima scultura del XIII secolo: la Madonna con Gesù, discretamente lunga sta seduta e s'apre nel mezzo; di dietro si vede la sedia su cui l'imagine è accomodata e dentro si svolge il poema dell'Incarnazione, della Passione, della Crocifissione col Redentore seduto e benedicente in alto della imagine scolpita in corrispondenza alla testa della Madonna, sede della intelligenza, ben scelta, come luogo a indicare il trionfo della Divinità.

Il soggetto dei pastorali forma un materiale abbondante allo studio degli avori, e molti Musei vantano dei pezzi ragguardevoli. In generale si conservano i ricci soltanto, e le nozioni generali sopra il presente argomento, si trovano alle pagine in cui tratto dei pastorali metallici.

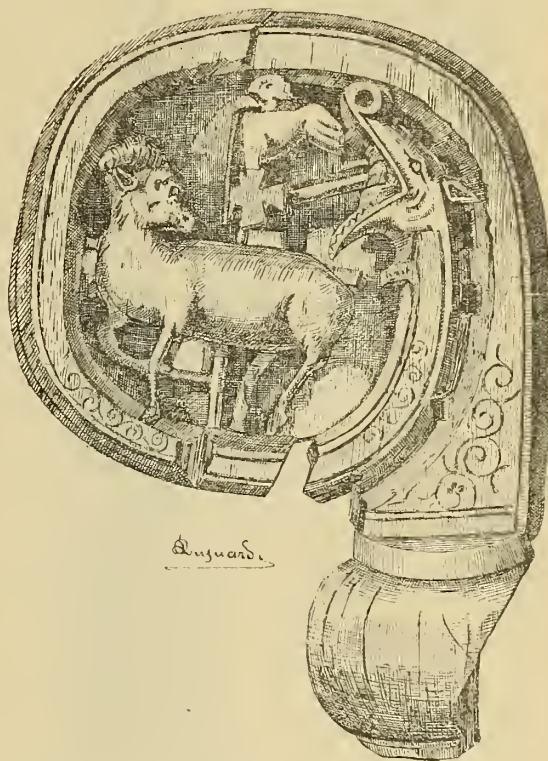



Fig. 253. — *Roma*: Riccio del pastorale detto di S. Gregorio Magno, avorio in S. Gregorio.

Un notevole pastorale d'avorio, che costituisce un vanto archeologico nazionale, sarebbe quello conservato a Roma dai camaldolesi di S. Gregorio al Celio, attribuito al papa S. Gregorio il Grande (590-604). Ma il dubbio ombreggia il vanto; e invero è molto incerto che questo bastone pastorale sia appartenuto a cotal pontefice (fig. 253). In ogni modo qualunque sia l'opinione sulla sua remota antichità, esso costituisce uno dei saggi più vetusti e notevoli del suo genere: e se realmente servì a S. Gregorio, dev'essere ciò avvenuto prima ch'egli fosse papa, perocchè sem-

(1) *Annales Archéologiques* vol. XX p. 181 e 316, vol. XXII p. 258 vol. XXV p. 165 e vol. XXVI p. 408.

bra che i papi non usassero la mazza, ma la ferula che è una specie di croce.

Il padre Arturo Martin trovò in un Ms. del XIII s. appartenente al Duca d'Aremberg, S. Leone e S. Gregorio, ognuno col pastorale; secondo lui, però, questo è un errore del miniatore (1); e fu osservato, a pro-

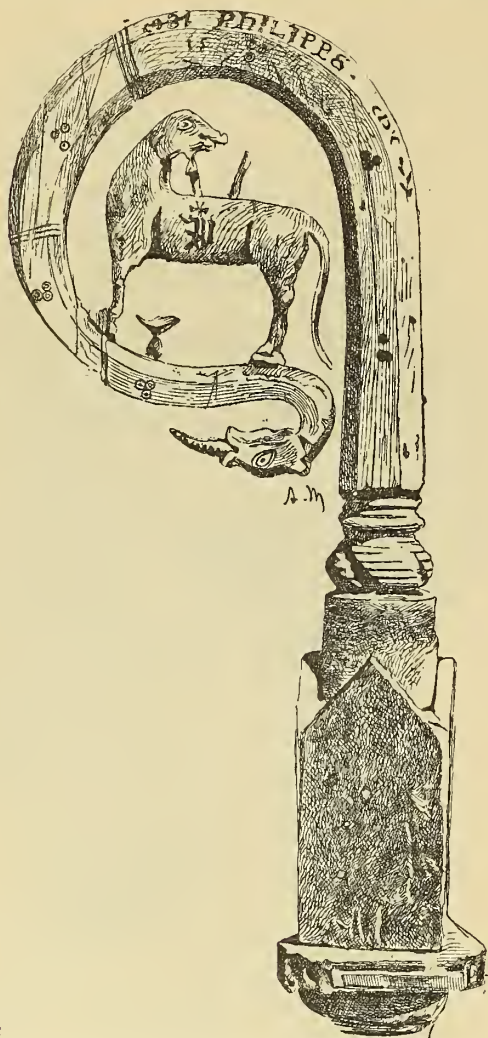



Fig. 254. — *Ravenna:* Riccio di pastorale, avorio nel Museo d'Antichità (Fot. Ricci, Ravenna).

posito dell'aver appartenuto o no a S. Gregorio, il pastorale d'avorio, la impossibilità che questi l'abbia adoperato: semplice abbate del suo monastero, sarebbe inverisimile che siasi servito d'un oggetto di tanto valore. Tale osservazione a rigore non sta; il pastorale d'avorio appartiene al genere semplice di questi oggetti, e non può confrontarsi alle mazze tempestate di gemme onde fu ricchissimo il Medioevo. Esso nel suo riccio, un po' quadrotto, contiene

(1) *Melanges d'Archéol.* vol. IV, p. 169.

un ariete, animale non infrequente nei pastorali; ed a Roma ricorda un pastorale del X o XI secolo, con una testa d'ariete nel Museo Vaticano (1) dove si vede ancora un pastorale d'avorio, istessa epoca, con una testa di vitello e piccoli ornamenti a croce.

Dò un riccio di Ravenna con un agnello in piedi (fig. 254) semplice e di una certa elegante gravità, coevo al precedente, prezioso per essere datato, ed appartenente ad un arcivescovo, Filippo; ciò che esclude l'origine ravennate di cotal riccio, perocchè Ravenna non ebbe arcivescovi che si chiamassero così nell'XI secolo; ma su l'italianità di quest'avorio non è lecito discutere.

Il Tesoro di Milano vanta un vetusto pastorale d'avorio difficilmente visibile, anzi invisibile al pubblico, il pastorale di S. Galdino (S. Galdino morì nel 1176), frammento molto corroso del XII secolo, con una voluta a un sol giro, il finale a testa di drago ed un nodo a sfera depressa, da cui il fusto s'erge ottagonale e finisce tondo. In origine sarà stato colorito (2).

Anche il Museo dell' Università di Perugia vanta un nodo e riccio di pastorale, molto vetusto; assegnabile all' XI secolo, con traccie di oro e colori.

Ed io sono richiamato alla importanza di un bel riccio posseduto dal Museo Nazionale di Firenze, nella Collezione Carrand, dato giustamente all'arte francese; esso appartenne a Saint Yonne, eletto vescovo di Chartres nel 1091, e si accompagna ad un nodo a cipolla, non suo, del XII secolo. Su questo nodo emergono, in altorilievo, quattro angioli seduti e altrettante figure di santi entro medaglioni. Un vescovo, sull'asta benedice, avendo ai fianchi quattro personaggi, uno dei quali in ginocchio; e il gruppo sta sotto una specie di tempietto tricuspidato. Graziosa la voluta a foglie e figure, con finale formato da due dragoni allacciati colla coda. Il riccio è dunque un bel pezzo di scultura francese (3).

Lo stesso Museo, presso al descritto riccio, ne espone un altro, stessa epoca e stesso stile, con due uomini nudi intrecciati fra le foglie e un dragone il quale, colle larghe ali, riunisce i rami di due volùte (4); ma nessuno di questi due pezzi è fine come il tau o gruccia pastorale, avorio italiano della stessa Collezione Carrand, assegnato al XII secolo. Le sue parti sono però stimate, con assennatezza, d'arte e d'epoca differente.

(1) Barbier de Montault, *Le symbolisme du bélier sur les crosses d'ivoire.*
(2) Magistretti, *Rass. d'Arte* agosto 1904.
(3) Venne pubblicato dal Willemin, *Monuments français inédits.*
(4) Westwood, *Fict. iv.* p. 427.

Il manico lavorato ad altorilievo ha superiormente l'*Agnus Dei* entro un cerchio sostenuto da due angioli; sui lati cinque storie della vita d'un santo e, sotto un arco sostenuto da colonnette sormontato da piccole torri, il santo nimbato seduto in trono con Gesù bambino (?) sulle ginocchia. L'asta cilindrica, di cui si conserva soltanto un pezzo, va fiorita da losanghe con figure in bassorilievo e la rappresentazione dei dodici mesi; e fra le figure, la curiosa imagine d'un personaggio che taglia il collo ad un gallo, fa ridere, quella del re David ispira opposto sentimento.

Il cercatore di singolarità resta ancor più sorpreso dal pastorale appartenente alla collezione Meyrich a Londra (fig. 255), lavoro inglese del XII secolo. Indicato con particolare riguardo dal Maskel, nel suo *Manuale degli Avori*, è molto bizzarro, segnatamente nella figura che si avvolge, come serpe, entro il circolo formato dal riccio. A colpo di occhio non si capisce cosa rappresenta, e occorre guardare a rovescio il mio disegno; allora balza evidente la figura grottesca di un uomo colla testa più grande il doppio del necessario, nell'azione di un giocolante.

Fig. 255. – *Londra*: Riccio di pastorale, avorio nella Collezione Meyrick.

Rientro in un campo ragionevole indicando un riccio nel Museo di Torcello trovato nella tomba del vescovo Buono Balbi († 1215) con una testa di drago, alla fine del riccio, la croce in bocca e colorito in nero, oro, cerchietti, figure d' uccelli.

All'istess'epoca appartiene un pastorale con bastone del Duomo di Treviso; sul cui riccio, che finisce a testa di drago, sta l' angelo mistico con la croce; nel nodo i simboli degli Evangelisti dipinti in oro e rosso, come l'iscrizione in lettere gotiche all' ingiro del riccio: *AGNVS DEI QVITOLLIS PECATA MONDI* (sic!) *MISERERE NOBIS.*

Un altro pastorale, che all'importanza artistica congiunge l'autenticazione cronologica, appartenne al vescovo B. Guala, de' tempi di Gregorio IX (1227-42) posseduto dal Duomo di Cagli. Opera del XIII secolo, è l' oggetto più pregevole degli arredi episcopali di cotal chiesa, essendo formato da cinque pezzi i quali si innestano a vite, ha il riccio formato dalla testa e dal collo ripiegato d'un serpe colla lingua rossa, gli occhi minacciosi e nell'interno del riccio, sopra una mezza luna dorata ed un rosso piedestallo, contiene la statuetta della Madonna colle mani in croce e due immagini illustrate dalla seguente iscrizione d'oro: BAC. PAST. B. GVALLAE. EP. BRIX. AN. MCCXXIX. La data corrisponde a quella dell'elezione episcopale del Guala, e forse fu apposta dopo la di lui morte non potendosi ammettere, dato che quel B. significhi beato come vuolsi, che, vivente, il Guala si sia onorato di cotal titolo o abbia permesso ad altri che gli venisse attribuito.

La parte più delicata del pastorale è la policromia; il manto della Vergine è d'oro ed il pastorale pompeggia in fregi aurei rossi e verdi così vivi, da scuoprire che furono rinfrescati; e pare siano stati realmente all'epoca del vescovo di Cagli (1806), Alfonso Cingari bolognese.

Ecco un saggio di policromia applicata ai pastorali; — peccato che il disegno non sia a colori, ma colla penna mi studiai di supplire alla luce colorata che manca al mio modello (fig. 256); nel quale il nodo (parlo di ambedue i pastorali), colla forma di tempietto cuspidato, è colorito e contiene imagini dorate e dipinte con tavolozza vivace, dominata dal rosso e dall' azzurro. Ambo i pastorali, in cui le foglie sul di fuori del riccio sono ingombranti e sproporzionate, appartengono all'Opera del Duomo di Siena, si assegnano alla fine del XIII secolo e, nel mezzo al primo pastorale l'Annunziata coll'Angelo si fanno adorare, nel mezzo al secondo il Battesimo di Cristo, riceve la glossa: Ego a te debeo baptizari Dominvs tecvm e il secondo, quella delle parole: Ave Maria gratia plena Dominvs tecvm.

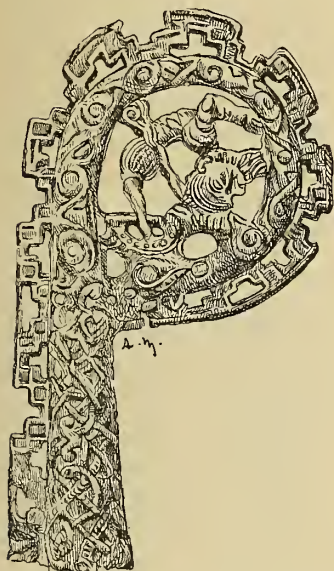
Sul proposito della policromia non ho bisogno di ricordare che il pennello carezzò ogni opera d'avorio dai bastoni pastorali, ai dittici, ai trittici, alle coperte di evangeliari, ai cofani. Chè la fecondità degli intagliatori d'avorio, nei secoli immediatamente allato al Mille, volge all'inverosimile; — oltrechè tutte le opere eburnee che esaminai, lo dimostrano moltissimi cofani del X, XI, XII secolo alcuni dei quali, imitazioni delle più antiche cassette bizantine. Limitandomi al motivo delle rose, ripetuto abbondantemente

all'epoca della prima fioritura bizantina, indico una quantità di cofani che lo contengono, pur essendo di scuola e mano differente; uno pregevolissimo del XII secolo, nel Museo Nazionale a Firenze con busti entro ad arcate, uno nel Museo di Pisa molto meno importante, uno nel Duomo d'Ivrea, assegnato, dissi, all'VIII secolo con fermagli posteriori e ingombranti

Fig. 256. — *Siena*: Ricci di pastorali, avori nell'Opera del Duomo.

di stile orientale ed animali, anzichè figurette, simigliante al cofano di Pisa, e, fra altri, un cofano nel Museo di Darmstadt, assegnato a due artisti differenti con evidente errore, perchè la differenza dipende dalla maggiore difficoltà d'intagliare una figura nuda che vestita; e qui un angelo sembra più bello di Adamo ed Eva nudi tranne la testa, chè le teste delle tre figure hanno lo stesso carattere.

La varietà esecutiva di queste opere è preziosa e dimostra come, per vari che fossero gli artisti intagliatori, si rivolgevano tutti, con marcata compiacenza, ad un tipo comune, quello della prima epoca del bizantinismo in Italia, epoca degli antichi cofani. Il gruppo dei quali si arricchisce, bensì, di lavori che non sono imitazioni d'antiche cassette, ed il Museo Kircheriano a Roma, possiede un cofano dell'XI secolo (lo Schlumberger lo assegna al X o all'XI) che raffigura la vita di David con figure tozze e goffe, ma forti e animate da alacre scarpello. Il cofano Kircheriano contiene moltissime scene, dalla nascita del re ai suoi sponsali in cui Cristo figura fra il re e la regina, che benedice, ai suoi combattimenti; e la forma architettonica è la stessa dei cofani antichi, rettangolare con coperchio a quattro spioventi; sulla fascia che unisce la parte rettangolare alla piramidale si svolge una iscrizione greca, come una iscrizione greca si legge sopra la scena delle nozze la quale doviziosamente si allarga sul piano del coperchio.

Un cofano ragguardevole, bizantino e cristiano, vanta il Duomo di Sens (X o XI sec.); ha una montatura con smalti meno antica del cofano, e contiene quarantasette scene distribuite su ventiquattro pezzi rappresentanti la storia di Giuseppe e di David. Ornamenti e arabeschi, angioli, pavoni ammirantisi, leoni laceerantisi, cervi e capretti, grifi, tori, serpenti, l'arca di Noè. Il cofano di Sens venne riprodotto dalla Società di Arundel in rilievo, come altri dittici romani e cristiani (1).

In questo genere di oggetti la varietà non è poca; e accosto ad altri cofani intagliati posseduti dalla Basilica del Laterano; dalla chiesa di S. Marco a Roma e dalla prioria di S. Giovenale ad Orvieto, non anteriori all'XI secolo, il Museo di Kensington colloca un cofano bizantino del XIII secolo con disegni graffiti ornamentali, uccelli pavoneggiantisi fra

(1) Quest'interessante cofano, che il prof. Venturi non citò nella sua *Storia dell'Arte* ove molto parlò, — sin troppo — degli avori, è ampiamente illustrato nell'*Inventaire du Trésor de Sens* 1897. Al n.° 143 si legge la descrizione del cimelio e si trovano varie fotografie di esso.

mazzi di foglie molto sommariamente indicate, e l'assieme di tal cofano, suddiviso da fasce brune, ben lungi da uno stile purgato, ha aspetto decorativo attraente.

Esistono dei cofani bizantini, abbelliti da smalti; — uno nel Tesoro del Duomo di Aix-la-Chapelle, lavorato diligentemente nel fondo di piccoli giràli sui quali spiccano anzi spiccavano gli smalti in gran parte dispersi, — può indicarsi a modello di un genere non comune.

La varietà dei cofani esiste marcata in Italia, anche in ciò che costituisce il lato formale del disegno: lo stile.

Così Firenze nel Museo Nazionale (Collezione Carrand) possiede un singolar cofano nella forma di un prisma rettangolare; avorio arabo-siculo policromo del XIII sec. con cavalieri, animali, uccelli e figure di santi entro medaglioni, guernito di manico, cerniere e serratura in bronzo dorato, opera di profondo significato decorativo, in quanto che mostra la perseverante abitudine sicula d'intagliare in modo arabico gli oggetti destinati al culto od alla vita privata. Il Museo fiorentino, offre alcuni altri saggi di cotal tipo e stile bilingue; tra altri una composizione di una lastra, lato di cofano eburneo, benissimo conservata, con un picciol vaso da cui si muovono due sottili rami di vite alquanto frastagliati e dentro, attorno a larghi giràli, che i rami stessi producono, due grandi grifi alati, in piedi, si guardano.

L'arte bizantina non scarseggia d'animali guardantisi, anzi ne ha ricco il repertorio ornamentale, ma l'avorio di Firenze contiene il motivo sviluppato con gusto particolare. È meno felice un' altra lastra, altro lato di cofano eburneo, in cui fra mezzo ad una abbondante vegetazione di foglie minutamente striate, in alto, stanno quattro aquilotti; in basso, quattro pecore a pascere e dei fermagli metallici, lunghi e stretti, con finale lanceolato, traversano la composizione. La lastra può assegnarsi al XIII secolo, come la precedente di cui è inferiore. Questi avori ne fanno sovvenire uno che vidi al Museo di Classe a Ravenna, orientaleggiante un po' meno dei siculi, svolgentesi su una inteleiatura geometrica a grandi stelle, che per poco non ha qualche risonanza nell'intaglio ligneo arabo-siculo del Palazzo reale di Palermo, al Museo Nazionale di questa città.

Nella lastra ravennate da me disegnata in un lavoro anteriore (1), dei piccoli giràli si disciolgono nei campi che il motivo stellare precisa colle sue linee geometriche, e alcuni animali simmetrici, nonchè una tragica scena fra un leone e un guerriero, completano l'assieme della lastra.

In sostanza lo spirito di questi ornamenti non si allontana soverchiamente da quello della formella del sacramentario detto di Berengario nel Tesoro di Monza, e gli intagli arabo-siculi furono lavorati sotto l'influenza dell'arte musulmana o saracenica, in una regione italiana versata, in ogni manifestazione del suo pensiero, al culto di varie tendenze.

Si conservano, naturalmente, anche in Sicilia dei lavori arabo-siculi, avori, metalli, nielli, modelli e

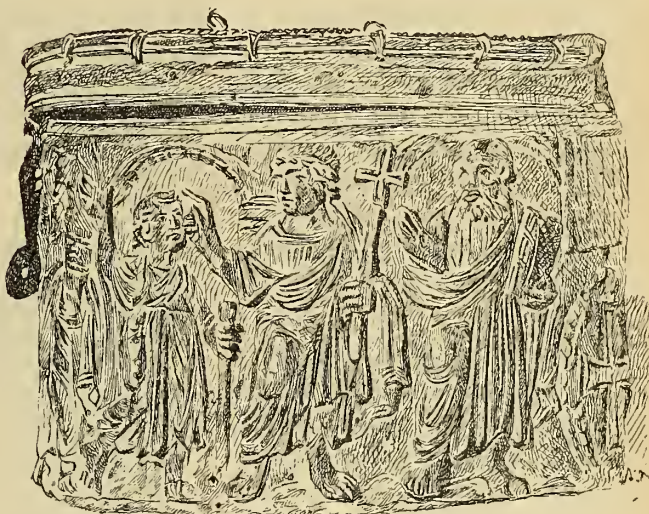



Fig. 257. — *Pesaro*: Pisside o scatoletta, avorio con coperchio e legature di bronzo, nel Capitolo del Duomo.

saggi del valore degli Arabi in cosiffatto genere artistico. Indicasi una profumiera d' avorio posseduta già dal marchese Mortillaro elegantissima, sopra ogni altra cosa, nel coperchio traforato in guisa di stella, e una cassettina di legno con intarsiature eburnee che conservasi nella Cappella Palatina. Questa cassetta di forma ellittica, con coperchio convesso, va ornata con figure d'animali ed inscrizioni cufiche una delle quali dice, stando al Mortillaro, « la bellezza contenuta internamente è opera di Ben-Moraja: la scrittura di chi impiegò il calamo con felicità nella mia fattura per circolo (?) è di Abi-ben-Mogiaz, padre di Halam: sia la benedizione perfetta alla posseditrice in perpetuo » (1). Quest'inscrizione svela l'artista che fregiò la cassetta colle belle intarsiature che la fanno oggetto ragguardevole. Altre inscrizioni

(1) *Ornamento nell'Architettura* vol. I fig. 301.

(1) Mortillaro; *Lettera al prof. Ippolito Rosellini* nelle sue *Opere* vol. III p. 206 e seg.

riguardano lo scopo dell'oggetto ed esprimono delle massime morali e filosofiche. Eccone una: « .... impara non obliare durante gli agi della grandezza il gemito della tortorella, nè sperare che torni l'abbondanza e la fecondità continuamente ».

Per affinità parlo qui di un monumento cospicuo, una pisside o teca eucaristica o scatoletta di avorio, lavorata a bassorilievi con Cristo e la storia dei suoi miracoli, cimelio del VI secolo nel Duomo di Pesaro, illustrato dal Garrucci (1) molti anni sono, e giudicato da lui una pisside pel pane eucaristico; (fig. 257). Essa trae importanza da ciò che vuolsi considerare, con ragione, un modello completo di scatola primitiva destinata alle ostie; col suo proprio coperchio e le sue legature di bronzo, e i suoi soggetti riguardanti i miracoli evangelici del cieco nato, dell'emorroissa e della vita restituita alla figlia dell'archisinagogo.

Una pisside d'avorio che va citata meno per la bellezza che per la rarità, rappresenta i Re Magi nel Museo Nazionale di Firenze; la indicai incidentalmente parlando della bellissima pisside eburnea di Berlino, e la ricordo agli amatori di confronti.

Una scatola, avorio prezioso dell'XI secolo, già nel Tesoro di Reims, ora nel Museo di Cluny, rappresenta una specie di cappella, nella quale si svolgono varie scene dell'Evangelo, ed è un cimelio molto ben lavorato.

Fig. 258. — *Milano*: Vaso battesimale, avorio nel Tesoro del Duomo.

Nel Tesoro del Duomo, a Milano, fra le cose capitali, sta un vaso battesimale, portatile, avorio colla Vergine e i quattro evangelisti seduti sotto a degli archi, ornato sull'orlo d'un fregio infogliato, una iscrizione e una greca alla base (fig. 258). Dono dell'arcivescovo Goffredo alla basilica di S. Ambrogio, ha gusto greco ed appartiene a un genere di vasi battesimali portatili, generalmente d'oro o argento, talora di avorio come questo, che ha dei compagni nel Tesoro di Aix-la-Chapelle e nel Tesoro del Duomo di Lione. Questo di Lione — dato che sia autentico — è più piccolo del nostro, alto 19 cent. (diam. sup. 12 inf. 9) il quale, oltre la inscrizione in cima, porta alcune scritte sull'armilla degli archi, sotto cui stanno seduti gli Evangelisti (ne' triangoli fra arco e arco si vedono delle fortezze); e in corrispondenza all'imagine di S. Giovanni si legge: CELSA PETENS AQVI[L]AE VVLTV[M] GERIT ASTRA IOH[ANNE]S; in corrispondenza all'imagine di S. Matteo si legge: OS GERENS HOMINIS MATHEVS TERRESTRIA NARRAT; in corrispondenza all'imagine di S. Marco si legge: XR[ISTI] DICTA FREMIT MARCVS SVB FRONTE LEONIS; in corrispondenza all'imagine di S. Luca si legge: ORE BOVIS LVCAS DIVINVM DOGMA REMVGIT; inoltre, sull'orlo del vaso, si leggono i due versi seguenti:

VATES AMBROSI GOTFREDVS DAT TIBI SANCTE
VAS VENIENTE SACRAM SPARGENDVM CESARE LYMPHAM.

I quali dicono che un Goffredo, dette a S. Ambrogio questo vaso destinato a spargere l'acqua santa su Cesare presentatosi alla chiesa. Unanimamente si riconobbe, nel Goffredo della iscrizione, l'arcivescovo milanese fiorito nella seconda metà del X sec.; così alla fine di questo secolo va attribuito il vaso di Milano, e si deplora la mancanza dell'analogo aspersorio, la cui esistenza viene accertata dalla voce *spargendum* che trovasi nei versi riportati. Essendo un avorio assegnato alla fine del X secolo, è dunque opera assai rara, questo vaso del Duomo di Milano (1).

Una classe di monumenti singolari, gli olifanti, in Occidente servono a trasportare e conservare le reliquie: ne dò un'idea col disegno sommario d'uno

(1) *St. dell'a. crist.* Tav. CDXXIX.

(1) Viene indicata la esistenza di un simile vaso, dell'istess'epoca, d'avorio, in una collezione inglese, più piccolo del milanese, forse dello stesso autore. V. Darcel in *Annales Archéologiques* 1857 p. 149. Il vaso battesimale d'avorio nel Tesoro di Milano, fu fatto riprodurre in bronzo, intorno al 1859, dal Didron, come altri oggetti antichi; e, messo in commercio, è usato da varie chiese francesi. Gli stessi. *Annali* (1856 p. 373)) dànno un'altra parte, oltre quella da me data. del vaso battesimale di Milano.

posseduto dal Louvre (fig. 259) che lo ebbe dalla Collezione Révoil (1). Il suo stile elevato, si assegna al X o XI secolo e si ritiene la copia d'un oggetto orientale eseguita da un bizantino. L'olifante del Louvre, di gusto orientale, lungo 0,048, fu montato modernamente in argento.

Si trovano dei monumenti analoghi in varie Chiese, e Raccolte artistiche: nel Tesoro di Aix-la-Chapelle un famoso olifante si dice di Carlomagno (X o XI secolo), nel Museo di Cluny un olifante si considera fra i principali come il precedente (X secolo), nel Museo di Berlino vedesi un importante olifante (XI secolo), e nel Tesoro del Duomo di Praga havvi un olifante della stessa età (XI secolo); — meno antico è uno di Winchester (?) (XIII secolo), l'olifante di Sigmaringen indicato dal Westwood, un olifante di S. Severino a Colonia (XIV secolo) e la Collezione Spitzer ne vantava nell'XI e XII secolo.

Fig. 259. — *Parigi*: Olifante, avorio nel Louvre.

Un olifante del XII secolo, colla superficie ornata di animali in bassorilievo, a simiglianza dell'olifante Révoil, lo possiede il Museo Nazionale di Firenze nella Collezione Carrand, la quale vanta anche un olifante del IX secolo, appartenente a Rollone I duca di Normandia (879-927), già posseduto dalla Sainte-Chapelle. Questa Collezione che dotò di avori superbi il Museo fiorentino, portò ad esso anche un pezzo unico, il flabello liturgico di Tournus, avorio del XII secolo, proveniente dall'Abbazia di S. Filiberto a Tournus.

L'uso dei flabelli liturgici risale in alto nei secoli, ed ha significato di somma dignità sul campo ecclesiastico, onde oggi, quando il pontefice incede sulla sedia gestatoria, nelle solenni funzioni, due grandi flabelli o ventagli di penne gli stanno ai lati. Assicura il Martigny, (1) che i primi cristiani, nel darsi alla vita di devozione, usavano scambiarsi de' ventagli, *muscaria*, e vuolsi che i monaci della Siria, li fabbricassero: — così S. Girolamo.

Anticamente due diaconi in certi momenti agitavano il proprio flabello fatto con penne di pavone, a temperare il caldo, che incomodava il sacerdote celebrante (2) — così alcuni scrittori sacri — ed a scacciare le mosche, o qualsiasi insetto che si fosse posato sul pane o fosse per cadere nel calice. Quest'ultima è la ragione esposta nella dodicesima delle *Constitutiones Apostolicae*, libro VIII, ed un'altra ragione, a spiegare i flabelli, verrebbe data da Giobbe.

Coi flabelli — avrebbe ei detto — la chiesa intese impedire ai fedeli di volgersi e fermarsi alla superficie e apparenza dei sacri misteri; il loro continuo agitarsi nascondeva il sacerdote al loro sguardo, obbligando i fedeli a volger gli occhi al cielo. Si soggiunge che i flabelli cristiani furono fatti con penne di pavone perchè, cristianamente, il pavone simboleggia l' uomo giusto e santo, non corrotto da vizi; chè nell'opinione degli antichi la carne del pavone, è incorruttibile (3).

La chiesa romana abbandonò l'uso del flabello — a parte quello del pontefice — nel XIV secolo, ma il rito greco non lo soppresse. Presso i Greci il flabello vedesi frequentemente nelle chiese, notò il Didron (4); e si colloca, di solito, vicino all'altare. Il D. dichiara di aver veduto, nel celebre convento di Megaspilaeon in Achaia, un flabello d'argento con figure sbalzate e cesellate, ornato alla circonferenza

---

(1) Sugli olifanti, in generale e il loro uso nel Medioevo, v. Heider e Eitelberger, *Mittelalterliche Kunst. — Denkmäler des oesterreichischen Kaiserstaates*, vol. II Stoccarda 1859. Appendice: *Geschichte der sculptirten Elfenbein-Hörner des Mittelalters*; Du Mége, *Mémoires sur quelques chasses ou reliquaires, oliphants et autres objets consacrés dans les églises du Midi de la France*, in *Memoires de la Société archéologique du Midi de la France* vol. III (1836-37 p. 305). Per notizie e riferimenti, sugli olifanti, v.; fra altro, Molinier, *Musée du Louvre*; *Catalogue des ivoires* p. 63 e seg.

(1) Op. cit. voce *Flabellum*.

(2) Le penne di pavone si adottarono in antico pei flabelli e i flabelli si ornarono di perle e gemme. (Gay *Glossaire*. 1298 — *Unum muscatorium de pennis pavonum*. Inv. della ch. di S. Paolo, Londra.

(3) De Linas *Disques crucifères et le Flabellum* in *Revue de l'Art chrétien* vol. I p. 379, nuova serie. I Cristiani ebbero esempi sulla dignità attribuita ai flabelli, nei popoli antichi. Presso gli Egizi il ventaglio di struzzo era insegna di principi, presso gli Assiri ed i Persiani lo stesso; e nei bassorilievi assiri, vanto del Museo Britannico di Londra, sono frequenti i flabelliferi allato del re sul carro e a piedi. Cf. il mio lavoro *Svaghi artistici femm.* 2.ª ediz p. 250 e seg.

(4) *Manuel d'iconographie chrét.* p. 72 n. 1.

di alcune linguette argentee, attaccate a fili metallici ed agitate a sostituire il campanello della chiesa latina durante la messa.

Vengo al flabello di Tournus, (tav. XXXIII *aa'*), per mostrarne la profonda importanza, il quale trae il suo proprio interesse anche da ciò che trovasi in buono stato. Si compone di osso bianco, sul manico, e di pergamena su la parte circolare che costituisce il flabello ed il manico cilindrico, lungo, suddiviso da vari anelli; su due regioni di esso, fioriscono pampini e tondeggiano grappoli fra uccelli e quadrupedi, sulle ultime, l'ornato si compone da semplici scannellature. Sul nodo di mezzo leggesi: MICHEL. M, sul superiore IOHEL ME FECIT IN HONORE SCAE MARIAE e i nodi d' osso, tinti di verde, si contrappongono al manico nella naturale tinta dell'osso, dorata dal tempo. A capo del manico, sopra l'ultimo nodo s'inalza, quasi capitello, un finale con statuine innicchiate e dichiarate S. MARIA, S. AGN., S. FILIB., S. PET., ed il capitello s'innesta alla custodia del flabello per mezzo d'un altro nodo verde, specie di lunga scatola (tav. XXXIII *a*) cogli angoli d'osso tinti di verde o bruno, variamente scolpiti a foglie, scannellature, spirale, suddiviso da fascie infogliate, da storie in bassorilievo, (queste in avorio) scene pastorali con isfondo di alberi bravamente toccati, un complesso profondamente decorativo. Il pregio del flabello consiste, soprattutto in queste scene eburnee, che formano un ciclo di sei

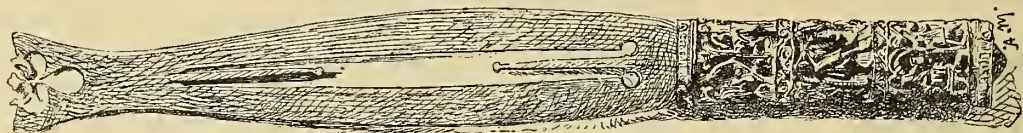



Fig. 260. — *Milano*: Coltello sacerdotale, avorio nel Museo Archeologico.

storie, nelle faccie maggiori della custodia, e le minori sono pure guernite da bassorilievi eburnei in cui uomini e animali si agitano fra foglie e tralci di vite.

La pergamena piegata a raggi a mo' di ventaglio, si divide a varie zone concentriche e contiene iscrizioni e ornati; la sua tavolozza si compone soprattutto di verde, nella zona più grande ove staccano dei giràli d'oro e blu con qualche accento rosso; e il verde si ripete assai nella seconda zona. La tavolozza, considerata nel suo complesso, si equivale da un lato e dall'altro del flabello.

Il flabello di Tournus avrebbe forse il suo compagno, benchè meno lussureggiante d'intagli, in un flabello eburneo che trovasi nell'antico Palazzo di Canosa, del quale si conserva il manico, non il resto, distrutto non so da chi, nè in che epoca.

Non sono meno curiosi de' flabelli, i coltelli sacerdotali od eucaristici di cui vanta un modello, opera che sta entro al periodo attuale, il Museo archeologico di Milano. Esso ha il manico di avorio, e prima di trovarsi a Milano era a Vercelli nella bella e rosseggiante chiesa di S. Andrea. Il manico, parte ragguardevole del cimelio, oltre alle sculture (fig. 260) rappresentanti scene campestri, contiene due anelli argentei alle estremità, ciascuno con alcune parole: nel superiore si legge: ✝ PESTIS POS | CENTI FLAM FE | LIX RE | TINENTI; nell'inferiore si legge: ✝ NVLLVS ME PO | SCAT QVOD P | ARVI SVM BE | NE POSCAT. Al posto delle lineette verticali sul cimelio sonvi delle gemme, ed il manico, in fondo, va ornato da un cristallo emisferico. Il lettore resterà impressionato dalla lama, con un fiore in cima, nel mezzo ornata da due esili lingue che dànno grazia all'insieme che di grazia abbisogna. Davvero è singolare questa lama! (1).

Un altro gruppo di avori è constituito dai pettini liturgici, sul cui uso parlai nelle pagine passate. Tra i principali si annoverano: il pettine d° « di S. Berthuin de Malonne », persiano (del VII o VIII sec.) nel Museo diocesano di Liegi; il pettine ossia il frammento di pettine d° di Saint Loup, arcivescovo di Sens verso il 623, nel Duomo di questa città con alcune parole PECTEN S LVPI (XIII sec.); due pettini provenienti dall'Abbadia di Stavelot, epoca carolingia, nel Museo di Bruxelles; il pettine d° di Carlomagno, epoca carolingia, nel Tesoro del Duomo d'Osnabrück; il pettine di S. Ulrico (X-XI secolo), nella chiesa di S. Ulrico ad Ausburgo; il pettine di S. Gauzelin vescovo di Toul, (X secolo), nel Tesoro del Duomo di Nancy; il pettine d° di S. Eriberto (X. XI secolo) nel Museo di Colonia; il pettine d° dell'imperatrice Cunegonda (✝ 1048), XI secolo, nel Tesoro del Duomo di Bamberg, ecc. (2).

---

(1) L'Allegranza ne parla in un opuscolo latino della Raccolta pubbl. dal P. *Isidoro Bianchi a Cremona nel* 1781 p. 35. e seg. con una grande tavola, infedele.

(2) Molinier, *Musée du Louvre; Catalogue des Ivoires* pag. 51 e seg ove sono indicati altri pettini e i riferimenti delle opere nelle quali essi

Il Museo del Louvre possiede un magnifico pettine eburneo, appartenuto alla Collezione Sauvageot, opera del XIII secolo rappresentante, in sculture delicate, su uno dei lati, la Natività, la Fuga in Egitto e l'Adorazione dei Magi, sull'altro, l'Entrata di Cristo in Gerusalemme, il Tradimento di Giuda e la Crocifissione (1).

Altri pettini si trovano nel detto Museo (2) ed in altri Musei forestieri o italiani; mi limito a darne una nota, soggiungendo che i pettini d'avorio furono intagliati più o meno fastosamente, con ornati o figure e svolsero qualsivoglia soggetto sacro o profano.

Il Museo di Colonia vanta un pettine noto col nome di S. Ereberto, il quale contiene la scena tragica di Cristo crocifisso rappresentata da imagini goffe e rozze di cui a fatica si riesce a decifrare le linee. La composizione del pettine, però, decorativamente interessa; chè, sopra alla scena predetta, volano angeli e grandi rose a giorno si incurvano ai lati della croce, alberi e busti indi vagamente concorrono all'ornamento del pettine il cui stile ricorda le sculture più infantili che siano state create.

Il pettine da me disegnato (tav. XXXIII *b*) con intagli da ambedue le parti, munito di denti fini e grossi, come quasi sempre si vedono nei pettini antichi, è tedesco dell'XI secolo; i due denti grossi vennero riadattati in epoca lontana, se si deve dedurre dalle lastrine d'argento circondate da filigrane; e la parte anteriore rappresenta Sansone circondato d'animali primeggiati da un leone; la parte posteriore equivalente, è abbellita da un motivo cordiforme.

Il mio modello riassume la forma tradizionale dei pettini muniti di grossi denti sotto, e sopra di denti fini; fra le due parti un semicircolo va ornato da intagli e perfino, talora, da vetri a somiglianza di gemme come ciò vedesi nel pettine detto di Teodelinda nel Tesoro di Monza e in un pettine della Collezione Spitzer, assegnato al IX secolo, in cui i vetri sono rossi o verdi, circondati da fili argentei incrostati nell'avorio.

Le dimensioni variano. Nel 1886, scoprendosi la cappella delle reliquie in S. Trinita a Firenze, si trovarono due pettini del secolo XII, appartenenti a S. Bernardo degli Uberti, monaco vallombrosano (+ 1132), grandissimi, adorni di graffiti effigianti un'oca elemento ornamentale, forse simbolico, d'una pianeta e d'un piviale che si trovarono coi pettini.

Allato dei pettini sacri esistettero i profani, illeggiadriti anch'essi dall'arte; e quando si pensi all'uso delle lunghe chiome nelle donne e alle capigliature folte, nonchè alla barba che costumava agli uomini dell'epoca cui siamo giunti, ammetteremo senza fatica la estesa fabbricazione di pettini profani, talora ornati, figurati e decorati di pitture e dorature.

Ai pettini si accompagnavano certi stili d'avorio, d'osso o di cristallo pei riccioli; cotali stili talora erano dei piccoli oggetti di bellezza. Ne riparlo nel seguente capitolo, dandone un esempio grafico.

Volgo lo sguardo sul campo profano ad accennare le scatole da specchio non infrequenti nei Musei, scatole d'avorio in cui emergono a colori fiammanti, oggi snervati e corrosi, imagini di re, regine e scene d'amore; sculture fini talora ed elementi utili allo studio della scultura eburnea bizantina; e discorro, d'un arcione da sella, monumento notevole del XIII secolo (il primo dei due che pubblico [tav. XXXIII *c*]) ed avorio italiano, già nella Collezione Spitzer (1). Formato ad ansa di paniere, svolge un combattimento di donne che montano cavalli o camelli armate d'arco o tralci d'albero; ed esse, si colpiscono, si acciuffano senza pietà; delle foglie intrecciate compongono la fascia all'orlo dell'arcione, e all'estremità due figure sembrano spettatrici del combattimento. Parte della fascia fu restaurata.

Il secondo arcione (alto $0^{m},260$ largo $0^{m},470$) non meno ragguardevole del primo (tav. XXXIII *c'*) è ornato all'orlo da una fascia delicatissima e lo stile ne è nobile. Ambo gli arcioni sono pezzi di sella eburnea molto antichi, e questo secondo, appartenuto anch'esso alla Collezione Spitzer, passato al Louvre, fece parte della Collezione Possenti di Fabriano. Il Darcel che scrisse la prefazione agli avori nel principesco Catalogo della Collezione predetta, osservò che l'avorio contiene le armi degli Aragona di Sicilia, onde attribui l'arcione a qualche artista siculo. E forse ne fu ordinatore Federigo figlio di Pietro d'Aragona, re di Sicilia, dal 1296 al 1337. Due cavalieri con lancia spianata, al galoppo, sono decorativamente divisi da

---

vennero pubblicati e descritti. Per la bibliografia veda il capitolo precedente, ove pur sono aceennati i pettini liturgici, relativi al periodo storico che nello stesso capitolo si tratta.

(1) Riprodotto dal Viollet-le-Duc in *Dictionn. du Mobil.* vol. IV. p. 175.

(2) *Cat. Ivoires* tav. IV.

(1) Sulle selle in generale v. Molinier, *Notes sur quelques selles de fabrication italienne* in *Art* I 83 p. 29 e l. von Schlosser, *Elfenbeinsätteln des ausgehenden Mittelalters*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses* vol XV, 1891 p. 260 e seg.

un' aquila colle ali aperte e la superficie liscia, che sta fra essi, è opportuno riposo all'ornamento trinato della fascia: la lotta, cui si impegnano i cavalieri, ha la sua eco, se così posso esprimermi, nella fascia ove fra mezzo ad agili intrecci sbucano figure di combattenti con leoni, draghi, cervi, tori, orsi, ciò che non può vedersi nel mio disegno, pallidissima espressione del vero (1).

Gli artisti medievali, i quali fecero un'infinità di oggetti coll'avorio, intagliarono le pedine da giuoco; nei Musei si vedono di questi piccoli pezzi tondi con sculture più o meno rilevate. Al Louvre, ad es., si tiene in molto pregio, soprattutto per la sua alta antichità (XII secolo), una di queste pedine circondata da una fascia a larghe foglie e ornata da un bassorilievo, in cui un grifo abbatte un cinghiale (mill. 45). Nello stesso Museo, trovasi la sua compagna, un poco più grande, dell'istess'epoca, con la scena di Oloferne (mill. 55). Nè si fecero solo le pedine d' avorio; si fecero anche i pezzi pel giuoco degli scacchi, e se ne veggono nei Musei che risalgono a un'antichità anche maggiore, presumibilmente, delle pedine indicate. Il Louvre stesso mostra un pezzo da scacchi nella forma di un piccolo elefante, assegnato all'XI secolo.

Il giuoco degli scacchi è antichissimo, solo alcuni pezzi per giuocarlo subirono delle modificazioni; in antico, come al presente, il pezzo capitale era il re, e questo produsse vari motivi; trovasi seduto e incoronato, colla spada in mano, accompagnato dai soldati, od a piè d'una torre come in un avorio del Gabinetto delle Medaglie a Parigi, attribuito al XII secolo, analogo a dei pezzi pubblicati dal Madden e trovati nell' isola di Lewis, su le coste della Scozia nel 1831, (2) coevi, verisimilmente al pezzo di Parigi. Cotali pezzi si imitarono, come si imitò la scultura orientale e bizantina, in oggetti eburnei e simili, da artisti non orientali, in epoche non corrispondenti allo stile arcaico delle opere imitate. I cofanetti informano.

I motivi talora complicati che svolgeva il re, erano svolti dai cavalieri circondati da militi. Un pezzo di questo genere si conserva nel Museo di Berlino, e in Italia sarà visitato proficuamente il Museo Nazionale di Firenze il quale possiede una notevole raccolta di pezzi da scacchi nella Collezione Carrand, sono avori dell'XI, XII e XIII secolo, cavalli, torri, re coronati, bizantini, francesi nessuno italiano; — e con essi veggonsi delle pedine pel gioco della dama, con figure e ornati. A mostrare la fecondità dell' artista medievale, basta considerare la imaginazione che egli mise in queste tenui cose le quali, lungi dal trattare industrialmente, carezzò talora con infinito amore. Il Westwood (1) illustrò alcuni avori di quelli che ora esamino; basterà a me il descriverne uno o due, a persuadere che non esagero. Pezzo di scacchi: avorio dell' XI secolo, su cui spiccano, a alto rilievo, due cavalieri uno nell'atto di trarre l'arco, l' altro con uno scudo circolare e un giavellotto in mano; complemento alla composizione, — cinque altri cavalieri. Pezzo per dama: avorio del XII secolo; un guerriero che insegue due centauri che vuol colpire coll'arco; i due centauri imberbi hanno l'elmo in testa, il fregio a zig-zag e globetti negli angoli. Anche la storia ispira lo scultore e nel Museo di Firenze una pedina di dama, avorio del XII secolo, ci fa assistere al taglio dei capelli di Sansone, traditrice Dalila di lui amante, rappresentata in abito a lunghe maniche.

Nei Musei si trovano dei frammenti e delle lastre eburnee, ornamenti di mobili; e sebbene non sia necessario fermarsi lungamente sui singoli soggetti, il richiamarvi l' attenzione è doveroso. Venne parlato delle cattedre di S. Pietro e di Ravenna, nè esistono esempi più cospicui a dimostrare che il costume dell'avorio, nei mobili, fu alquanto diffuso nel Medioevo; ed io ricordo, al Louvre, un avorio, già colorito, ornamento di un mobile o di un utensile, la cui importanza non isfugge; — ed è curioso, rappresentando una città e una quantità di imagini che indossano il costume bizantino; una lunga tunica a fiori e rombi intorno alla figura seduta di S. Paolo che predica, figura molto più grande delle altre le quali, come questa, hanno teste caratteristiche. Fu assegnato bene al VI o VII secolo, ed io propendo più per questa che per la prima data (2).

---

(1) I due arcioni vennero riprodotti benissimo in formato grande in *Cat. Spitzer, Ivoires* tav. XV.

(2) *Historical Remarks on the introduction of the game of Chess into Europe, and on the ancient Chess-men discovered in the Isle of Lewis* in *Archaeologia* 1832 vol. XXIV p. 203-91. V. in Bosc *Les Ivories* (Parigi 1889) — lavoro molto superficiale — Due pezzi da scacchi nel XII secolo, il cavaliere ed il re; quegli tozzo a cavallo, questi a cavallo, emergente da una corona di militi in dimensioni molto più piccole di quanto egli non sia. Stile della scultura: infantile. L'A. non dice ove si trovano i due pezzi. Veda delle pedine riprodotte anche dal Maskell in *Ivories ancient and Medieval* cit. del Museo di Kensington, in cf. colle pagg. 76-80.

---

(1) Op. cit. n. 828, 836, 839, 430

(2) Schlumberger. *Un ivoire chrétien inedit*, in *Fondation Eugène Piot, Monum. et Mem.* vol. I pp. 165-170 tav. XXIII e *Museè nat. du Louvre, Catal. des Ivoires* p. 7 e seg.

§ 6.

Lavori tessili e Cuoi decorati.

Tessuti d'addobbo. (1)

I tessuti alessandrini che a Roma ebbero tanta voga nell'età pagana, ivi conservarono la propria rinomanza nel periodo cristiano, tanto vero si trova fatta menzione di cosiffatti tessuti nel IX secolo; ciò osservai nel capitolo precedente. Così Gregorio IV, eletto papa nell'827, avendo ricostruita, dalle fondamenta, la insigne basilica di S. Marco, le donò *vela Alexandrina;* ed alla diaconia di S. Giorgio in Velabro, donò un *velum Alexandrinum habens phasianos XII*; inoltre verso la fine del medesimo secolo IX, Stefano regalò alla basilica di S. Maria Maggiore quattro *veli*, uno dei quali *de Alexandrino;* e la corte pontificia prodigò i suoi favori all'arte tessile, creando persino delle occasioni al suo svolgimento; così il Cancellieri riferisce che dall'epoca di Gregorio IX, (1227-42), fu introdotto il costume degli arazzi nelle feste dei solenni possessi (2).

(1) Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en Occident, principalement en France pendant le Moyen âge*, Parigi, 1852. — De Linas, *Anciens vètements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, Parigi, 1860. — Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters* Bonn, 1871. — Baudrillart, *Histoire du luxe*, Parigi, 1878. — Il Viollet-le-Duc pubblica diverse tavole in colori sotto l'articolo *Étoffes* nel suo *Dictionn. du Mobil*, Parigi, 1872. Vol. 3 tav. IV e segg. di utile consultazione. Su una esposizione di tessuti del III al IX sec. fatta nel 1883 a Vienna, nel Museo d'Arte Industriale V. Karabacek, *Die Theodor Graf'schen Funde in Aegypten e Katalog der Theodor Grafschen Funde in Aegypten*, Vienna, 1883. In cf. col *Kunstchronik* del 12 luglio 1883. — Urbani De Gheltof, *L'Arte nei tessuti dei secoli XIV, XV e XVI* in *Arte ital. dec.* 1890-91. — Bock, *Byzantinische Purpurstoffe mit eingewebten neugriechischen Inschriften. I « Pallium litteratum » mit Elephantenmuster im Reliquienschreine Karls des Grossen des Aachener Münsters*, in *Zeit. d. bayer. Kunstgewerbeverens* 1894, — *Catalogue de la Vente Tachard*, Parigi, 1896. — Blanchet, *Notice sur quelques tissus antiques et du haut Moyen âge jusqu'au XV siècle*, Parigi, 1897. — Cole, *Ornament in european silks*, Londra, 1889. Cox, *L'Art de décorer les tissus d'apres les Collections de la Chambre de Commerce de Lyon*, Lione e Parigi, 1900. Lessing, *Kgl. Museen, Berlin. Die Gewebesammlung des K. Kunstgeverbe Museums,* Berlino 1900, e seg. — Maus, *The Ornamentation of Textiles*, Mme Paul Errera's. Collection at Bruxelles in *Studio* 1900 p. 255 seg. — Errera *Collection d'anciennes ètoffes*, Bruxelles, 1901. — Melani, *Note sull'Arte dei tessuti* in *Arte italiana dec.* 1901 p. 73 e seg. Molti disegni. — Frauberger, *Der byzantinische Purpurstoff im Gewerbemuseum in Düsseldorf*, in *Jahrbücher d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland.* — D'Adda, *Essai bibliographique sur les anciens modéles de lingerie, de dentèlles et de tapisseries* in *Gazette des Beaux-Arts* 1.° periodo vol. XVII, p. 434-436. — Fischbach, *Die Geschichte der Textilkunst.* — Dello stesso: *Ornements des ètoffes anciennes* 3.° vol. Sulla importante raccolta di stoffe nel Museo di Berlino, esiste un'opera in colori pubblicata in tedesco dall'editore Vasmuth e v. fra altro, ancora, Jubinal, *Recherches sur l'usage et l'origines des tapisseries.* Parigi senza data ma vecchio. — Pasco, *Collection de tissus anciens,* Barcellona Albo di buone riproduzioni di antichi tessuti con una gran quantità di tipi dal VII al XVIII secolo.

(2) *Possessi Solenni* p. 17.

La storia dei tessuti medievi, fra le industrie artistiche, è tuttavia una di quelle più incerte, e la maggior parte dei modelli che si conservano appartengono, o appartennero, a chiese e conventi. Lungi dal credere che tutti abbiano avuto origine sacra, sta che i tessuti antichi, i quali si possono oggi studiare sono in massima parte religiosi; e Bisanzio, coll'Impero greco, Alessandria coll'Impero musulmano, indi Palermo e il regno di Sicilia a tempo de' Normanni, furono i centri cui adduceva tutto il movimento tessile dell'Occidente (1). Sino dal 552 l'imperatore Giustiniano aveva fatto venire — dicesi — i primi bachi da seta da Khotan, ove la seta era stata introdotta da una principessa chinese e la sericoltura passò a Bisanzio, ove il commercio diventò un monopolio imperiale e diè a Bisanzio la maniera di padroneggiare l'Occidente, su questo campo (2). Così, anche da questa via, l'Oriente esercitò una influenza somma sull'arte dei tessuti, nei nostri paesi occidentali; e certi pezzi i quali a prima vista si dicono orientali, altro non sono, talora, che imitazioni libere di tessuti fabbricati a Bisanzio.

Ma, a parte i tessuti di seta, quelli comuni di lana e lino formarono in Italia un commercio lucroso fino dal XIII secolo; e la Penisola vinse allora qualsivoglia altra parte d'Europa: la Toscana, la Lombardia, il Veneto reputano gloria locale, cotal produzione, che andò via via migliorando fino al XIV secolo, in cui toccò la sommità.

Nel Medioevo si ebbero da noi delle regioni, oltre la Sicilia, in cui l'arte tessile costituisce un vanto (3), delle regioni e delle città in cui quest'arte fiorì e, ad es., uno studio condotto bene sopra la industria tessile degli Abruzzi, darebbe de' magnifici resultati in onore di quest'arte; chè negli Abruzzi, da epoca remota, si lavorò la lana a motivo della estesa coltura di pecore che in quella regione si faceva e ad Ortona, Larino, Lanciano esistevano dei « collegi

(1) Wilkes, *Memoire sur le étoffes siciliennes* 1857 e Griggs *Portafoglio of Italian and Sicitien Art.*

(2) Sulla storia della seta nel Medioevo v. Rock *South, Kensington Museum: Textile Fabrics; a descriptive catalogue of the collection of church vestments, dresses, silk, stuffs, needlework and tapestries*, Londra 1870. Eccellente anche per la parte bibliografica, Heyd, *Gesch. d. Levanthandels im Mittelalter*, Stoccarda, 1879. La seta, questo filo sottilissimo e morbido con cui si fabbricarono tessuti magnifici, pervenne all'Italia — vuolsi — dalla via di Costantinopoli per la Morea in Sicilia: la Calabria, Napoli, la Toscana la Lombardia lo conobbero successivamente; Carlo Magno (742 † 814), piantò molti gelsi nelle sue ville italiche destinati all'allevamento dei bachi, ed il normanno Ruggero (XII sec.) sollecitò quest' allevamento.

(3) Durante la dinastia normanna (XII secolo), furono chiamati a Palermo degli operai da Tebe, Corinto, Atene ma anche prima, l'arte tessile fiorì in questa regione (Ganzini, *Art Textrina* in Erculei *Tessuti e Merletti*, Roma 1867 pag. 164).

di fabri lanari » onde Lanciano andò famosa per i suoi lini e le sue sete.

Non lungi estremamente, Catanzaro occupa un posto in vista nell'arte tessile nazionale. Filippo Marincola di S. Floro, pubblicò nel 1880 gli Statuti dell'Arte della seta in Catanzaro, e mise in luce i meriti tessili di questa città calabrese attestati, fra altro, da un Inventario del 1295 nell'Archivio di Napoli, il quale indica solenni panni serici e aurei di fabbrica catanzarese (1).

Alla parte opposta della nostra Penisola, Genova, i cui titoli all' arte del tessere sono molto alti e si spingono nella profondità della storia, alla fine del XIII, vantava delle fabbriche di velluti e damaschi, pigliando la seta dalla Spagna o Scozia o Calabria o da Scio; e Genova creò, pompose, le vesti alla bellezza; - ciò attestano documenti inconfutabili. Nel 1253 l' armata genovese, che si muoveva contro i Pisani vantava dei giovani vestiti di seta e d' oro e poco innanzi, nel 1251 e, anteriormente, in due solenni ricevimenti a Genova, di Innocenzo IV, un Fieschi genovese (1243-54), la città si parava con tappeti variopinti intessuti d' oro e d' argento sì che dovea essere uno splendore. Già un Inventario dei mobili di Buonsignore da S. Giorgio, citato dal Belgrano, redatto il 20 aprile 1214, ricorda un *tapetum unum vetus*, ed una convenzione stipulata il 1155 fra Emanuele Comneno e i Genovesi, portava che quell'imperatore bizantino dovesse fare omaggio, ogni anno alla Signora, di tre pallii e di uno all'arcivescovo (2).

In Lombardia, Monza medievale era rinomata pei suoi tessuti, come risulta dalla *Cronaca* di questa città: (lib. III c. XXX).

Monzia, terra bona, civili digna corona
Monzia, cunctorum dives et plena bonorum
Monzia, dat drappos cunctis mercantibus aptos.
Monzia, stat damnis precibus defensa Johannis (3).

E Lucca, a metà del IX secolo, fabbricava drappi serici secondo un documento dell' 846, citato da scrittori autorevoli; ma le glorie lucchesi nel campo nostro cominciarono nel XIII secolo, quando Lucca chiamò a sè dei maestri siculi (4). Il Guggenheim, a Venezia, anni sono vantava, nella sua Raccolta di tessuti, un tessuto lucchese dell'VIII secolo, nero con animali fantastici ed uccelli. Taluno credette pertanto che la fabbricazione dei drappi serici, fosse un monopolio dei Lucchesi; invece Venezia lavorò la seta in epoche molto lontane, come fino dal Millecento tesseva le stoffe d'oro e d'argento. P. es., il Maggior Consiglio nel 1248, ingiungeva che i soprintendenti al dazio pei fabbricanti di panni aurei, *non debeant emere nec emifacere de ipsis pannis purpureis, nec cendatis nec etiam laborare, nec facere laborari modo aliquo de ipsis* (1).

Nei musaici più vetusti della Basilica Marciana, le vesti dei principali personaggi sono variopinte ornate e aurate.

L'origine dei tessuti veneziani è raccomandata a una leggiadra storiella accolta nell'antiche Cronache. Sotto il dogato di Vitale Faliero (1084-96), l' imperatore Enrico IV visitò Venezia e tra coloro che l' accompagnavano, eravi un greco di nome Antiope, esecutore di un magnifico mantello del sovrano: Enrico invaghitosi di una dama veneziana, una Michiel, volle lasciare a questa un dono degno di lei, e ordinò ad Antiope un mantello quanto più bello si potesse, onde il greco tessitore prese degli operai veneziani, cui insegnò tessere la seta e l'oro. Tale storiella non ha fondamento e va smentita dai fatti, i quali indicano che i Veneziani fabbricavano tessuti avanti l'epoca di Enrico IV: così si cita un decreto del doge Ottone Orseolo (1008-26), ove si parla di mantelli (pallii) veneziani, i quali solo si potevano vendere sui mercati di Pavia, S. Marta e Olivolo (2); contuttociò la prosperità dei tessuti veneziani, si associa all'influenza esercitata dai Lucchesi, quando, numerosi, emigrarono a Venezia, ai primi decenni del Trecento (3).

---

(1) Marincola di S. Floro, *Statuti dell'Arte della Seta in Catanzaro* preceduti da una Relaz. fatta alla Cam. di Comm. sull' origine, progresso e decad. dell' Arte della seta in C. Catanzaro 1880.

(2) Belgrano, *Della Vita privata dei Genovesi* in *Atti della Società ligure di Storia patria* vol. IV Genova, 1866 p. 105.

(3) Frisi, Op cit v. I. p. 132.

(4) Massa, *Dell'Arte della seta in Lucca, dalla sua origine fino al presente*, Lucca 1843. Massei, *Ragionamento storico sull' Arte della seta in Lucca*, Lucca, 1843.

---

(1) Arch. di Stato M. C. Secreta 14 sett. 1248. V. anche Bini, *I Lucchesi a Venezia: alcuni studî sopra i secoli XIII e XIV*, Lucca 1853.

(2) Marin, *Storia del Commercio de' Veneziani.* Sembra che Venezia non possedesse una cultura molto estesa del baco da seta, all'epoca che c' interessa, e profittasse del prodotto non lavorato che le veniva dalla Spagna, dalla Sicilia e dagli Abruzzi, terre meglio preparate alla detta cultura. Frattanto nel XIII secolo, la Grecia mandava dei tessuti a Venezia, inoltre si accerta che i primi tessuti veneziani riproducessero delle stoffe greche, e nel 1248 esisteva nella Città della Laguna, il tribunale dei soprastanti pei tessuti d'oro e d' argento. — Zanetti, *Dell'origine di alcune Arti principali appresso i Viniziani*, Venezia 1758 p. 97.

(3) Cecchetti, *La Vita dei Veneziani nel 1300. Le Vesti* p. 25-26. I tessitori di sciàmiti o tessuti serici, avevano capitolare a Venezia circa il 1265. Cecchetti, Op. cit. p. 21. A Venezia si ricorda una lista tessuta d'oro, una stola lavorata d'oro posseduta da Enrico Morosini. di cui questi parla nel suo testamento del settembre 1206; e G. M. Urbani de Gheltof assegna l' introduzione a Venezia, dei tessuti di seta e oro, allo scorcio del secolo XI. Urbani de Gheltof *Degli Arazzi a Venezia con note sui tessuti artistici.*

Avanti però del Dugento circa, la produzione nazionale non si inalzò, pare, a molta altezza; e Firenze, dovette attendere la venuta dei frati Umiliati, ordine religioso benemerito dell'arte della lana (anche Genova ricevette i primi tessuti di lana dagli Umiliati che traevano il materiale grezzo dalla Provenza, dalle Baleari, da Cartagine) per fabbricare tessuti corrispondenti alle grandi tradizioni artistiche fiorentine.

In generale i tessuti dell'alto Medioevo furono ornati di animali, e nel *Libro Pontificalis* si ricordano le stoffe *cum imaginibus leonum . . . elephantea . . . cum griphis. . . pallia habentes historias aquilarum.* Agnello storico del IX secolo, Agnello ravennate citato più volte, parla di stoffe con disegni d'animali che parevano vivi, Macrobio ne cita di quelle *quae Licciorum contexta imitantur figuras*, inoltre gli storici della nostra arte, i quali avrebbero il còmpito non lieve di darcene una storia (che manca affatto) insegnano che le stoffe leggiere portavano il nome generico di *cendalum* nei bassi tempi, e, se di tutta seta ma di vario colore, dicevansi *oloseriche*, se conteste d' oro si indicavano spesso così: *defundato seu auro textae.*

Andelmo vescovo di Sassonia nel 680 parla di *stragulae* (*cortinarum sive stragularum*), e la supposizione che *stragulae* sia sinonimo di arazzi, sembra verisimile; cotal voce avrebbe la sua equivalente in *aulaea* lo stesso, ma assai meno usata, di *aulaeum*, arazzo, cortinaggio, tappeto o *peristroma* tappeto. Nel citato *Liber Pontificalis*, si accennano altresì i tessuti col *periclisium de blattin*, ossia con balza di porpora, di *crysoclavi*, *auriclavi* cioè di oro, porpora, ecc.; chè la voce *blatta*, nell' epoca bizantina, indicava due specie di porpora, la violacea purpura e la porpora di Tiro (1).

Il frasario e le voci concernenti l' antica arte di tessere, costituiscono una difficoltà: tanto è ciò vero che la interpretazione di un passo o di una voce, dette luogo a discussioni le quali, lungi da addurre alla chiarezza, come le note di certi comentatori danteschi, accendono un lumicino ove i raggi splendono più chiari, a dirla col poeta. Per es.; nel Tesoro del Vaticano si parla di dossali a vari colori di cui tre in *opere Cyprensi nobilissima.* Cosa sia quest' opera di Cipro, nessuno seppe precisare. Il Michel la credette une « étoffe tissue avec un fil de soie recouvert d'une lame métallique », e il Barbier de Montault chiosava « l'or de Chypre était un fil trait passé à la filière ».

(1) Schmidt, *Die Purpurfärberei*, Op. cit.

Il precisare nella nostra materia non appare oggi cosa facile, anche in ciò che riguarda le varie scuole o manifatture. Nè la mia divisione fra i tessuti d'addobbo e di abbigliamento è agevole; anzi non si può fare dove i saggi o modelli sono pezzi di « campionari », come spesso avviene; quindi la mia divisione va accolta, in parte, con discrezione. E poichè il materiale scarseggia, soprattutto se vuolsi risalire all' epoche più alte, l' esame dei monumenti musivi, delle pitture e delle miniature, vale ausilio d'incomparabile utilità. Nel caso presente la conoscenza dei monumenti ravennati si impone: quel gioiello ch'è il Mausoleo di Galla Placidia, coi suoi musaici offre degli splendidi motivi di decorazione, così il Battistero del Duomo, San Vitale, S. Apollinare Nuovo, S. Apollinare in Classe. A S. Apollinare Nuovo, nelle famose processioni musive delle Vergini e dei Profeti, la profusione degli ornamenti è fonte di informazione allo studioso d'arte bizantina (seconda metà del VI sec.) — stoffe, gioielli, veli, àvvi una abbondanza di motivi che lo studioso guarda con compiacenza, e si ferma in S. Vitale, — la celebre chiesa fatta erigere da Giuliano Argentario per ordine dell'arcivescovo Ecclesio (VI sec.). — nel cui presbiterio veggonsi le famose scene di Teodora e Giustiniano in costumi fastosi.

Fra i musaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna — la insigne basilica fatta edificare da Teoderico nel primo quarto del secolo VI e riornata, in parte, dall'arcivescovo Agnello — emerge il Palazzo di Teoderico la cui facciata, volgente al gusto romano colle sue colonne e il suo frontone da tempio latino, ha gli intercolonni ornati da tende le quali si reputarono coeve al musaico teodericiano ed appartengono invece all'epoca in cui l'arcivescovo Agnello (seconda metà del VI sec.), ordinò nella basilica i lavori che ho detto (1). Ciò vien dimostrato dal fatto che esse tende costituiscono una superposizione, intravedendovisi le traccie di alcune teste e, su tre colonne, le orme di tre mani. Vuolsi dunque far risalire all' epoca anzidetta le tende nel musaico teodericiano, le quali ricordano la statua equestre di Teoderico che ornava

(1) Anche dalla cima del portone fu tolta la figura equestre del re; — tutto ciò fu eseguito un mezzo secolo dopo gli originali musaici teodericiani; e la ragione della sostituzione, si avrebbe in ciò che Teoderico, essendo morto odiato dai cattolici, ogni cosa che personalmente e soprattutto in una chiesa lo ricordasse, fu cancellata

il frontone, stata distrutta all'epoca delle innovazioni apportate al musaico.

Comunque il monumento ha un antichità e autenticità rispettabili, e ne va tenuto conto.

Appartengono allo stesso VI secolo, le storie musive di S. Apollinare Nuovo che ornano la zona superiore della navata media di questa celebre chiesa; ed anche qui si possono attingere informazioni sul nostro soggetto. Dalla parte ove si svolgono vari episodi della vita di Gesù, nel quadro il fariseo e il publicano, la scena è rappresentata davanti a un prospetto con quattro colonne, di cui l'intercolonnio centrale si orna da una tenda annodata nel mezzo e abbellita da due balze, alle estremità, nonchè da un quadrato soprammesso come certi quadri negli abiti. L'oro dei quadrati decorativi, si riafferma in una tovaglia bianca col pèlano in fondo, e il solito quadrato in mezzo nella storia del Cenacolo; la tovaglia è guernita da due ornamenti in forma di elle, elle dritta e rovescia, in corrispondenza alle punte.

Una tenda più sontuosa, nel musaico di S. Vitale, (VI sec.), vedesi ove Teodora e le sue dame si avviano al tempio; — questa tenda più ricca e fiorita delle precedenti, ha le balze d'altro colore alle estremità de' quadrati che emergono, violenti, sulla tinta chiara del tessuto ed il tessuto è operato a croci in forma di X, con circoletti ai quattro angoli.

Lo studio di questi e altri musaici sarebbe utile e dovrebbe unirsi a quello delle miniature; senza allungarmi, io noto la presenza dei quadrati nei tessuti delle stoffe e della biancheria (la tovaglia di S. Apollinare Nuovo), ed anche le tende nella facciata del Palazzo di Teoderico sono ornate di questi quadrati che spiccano sul chiaro del tessuto; ivi la tenda più solenne, quella nell'arco di mezzo, ha due grossi quadrati e negli angoli due ornamenti a elle, elle dritta e rovescia, come nella tovaglia del Cenacolo. Nè si esclude che questi quadrati, talora non fossero metallici anzichè di stoffa sopra stoffa. Ugo Falcando, sia pure in epoca meno alta, nel parlare di stoffe fabbricate a Palermo ai tempi suoi (seconda metà del XII sec.), in gran parte dagli Arabi, osserva che i drappi più belli si ornavano con gemme e smalti.

Fra le pitture che parecchi anni sono (verso il 1863) vennero in luce nella chiesa di S. Clemente a Roma (intendo parlare di quelle che adornano l'antica e sotterranea Basilica e di quelle concernenti S. Cirillo), una scena rappresenta la solenne traslazione delle reliquie d'un santo, S. Cirillo, e quest'affresco, popolatissimo, può essere importante a chi studia i tessuti. Sul corpo del santo si stende una coltre molta fiorita a motivi geometrici tondi e rombi alternati, e l'altare davanti al quale un papa, col messale, celebra il suo ministero, va ornato di un tessuto ricchissimo a circoli stellati. Questa scena, fatta a spese di un Benone e di Maria Macellaria, appartiene alla fine dell'XI, secolo, e cotal data indica la importanza della pittura.

Nella Collezione Gandini al Museo Civico di Modena, si vedono alcuni frammenti di tessuti assegnati al VI secolo, di cui riporto la nota comparsa anni sono (1). I. Frammento di *tunica laticlavia* forse per senatore, con *fimbria purpurea colore rubeo et flavo.* Veda Plinio, libro IX; Columella, lib. X. II. Lembo di tunica bizantina con fregio di stile romano. III. Frammento di decorazione alto liccio *polymitum*; lo stesso punto col quale si tessevano anticamente i *peristromata* e le *stragulae*, oggi *arazzi*. Quest'arte chiamavasi *ars plectendi* e la tessitura era eseguita *cum pluma eburnea* interlicia; donde sarebbe derivato il nome di *toga plumata sive opus plumarium.* IV. Piccolo frammento di veste purpurea rossa e nera. Plutarco nella *Vita di Catone*: « *ipse nigram purpuram induit* ». V. Lino con lembo serico in porpora rossa e cerulea o *hyacinthina* citata nella legge Teodosia, riportata dal Codice Giustinianeo: « *purpurae vel in serico vel in lana quae blatta vel oxyblatta atque hyacinthina dicitur* ». VI. Frammento di veste forse femminile con disegno a picche, embrione del giuoco delle carte in uso alla corte, bizantina forse dai tempi di Costantino. VII. Bisso o lino finissimo, con lembo di seta a foglioline di stile bizantino in porpora cerulea, forse avanzo di una clamide *circumdata limbo*, nominata anche da Virgilio *Eneide*, lib. IV. VIII. Frammento di *vestis parviclaviae* con fondo a scacchi bianchi e gialli, ornata di piccoli circoli a fondo bianco, con fiorellini nel centro, ossia *cum clavis candidis et colore purpureo flavo*, spesso citati nelle vecchie carte. IX. Piccolo frammento a disegno geometrico, stile romano, in porpora *flava et hyacinthina.* X. Bisso e lana tinta in porpora violacea, della quale parlano Vitruvio, Plinio ed altri, forse l'avanzo di un fregio di toga a disegno circolare, stile romano, donde il nome di *palium circumrotatum*, tessuto ad alto liccio come il n. II: così potrebbesi chiamare un frammento di *vestis stra-*

---

(1) *Archivio st. dell'Arte*, 1888 p. 333.

gula ricordata, secondo il Muratori, nei commentari di Ildebrando.

Il Gandini segnala un frammento di tessuto trovato nel monastero di S. Pietro in Modena, di stoffa bizantina in oro e seta, frammento piuttosto leggiero e fragile così da escludere che abbia servito da indumento sacerdotale; onde lo stesso autore suppone che questo frammento abbia servito a ornare o avvolgere qualche reliquia, costumandosi anticamente l'invio, da un luogo all' altro, di reliquie avvolte in finissimi tessuti; la qual cosa è riferita da un passo dello storico Agnello che il Ganzini riporta. Nel frammento di Modena, fra una decorazione geometrica a losanghe ornata con circoli, figura il busto d'un santo (?) e sulla superficie emergono delle teste di lepri. Il Gandini, ricordato che l'uso di simili disegni è antichissimo, forse persiano e ereditato dai greci bizantini, nota che tali motivi s' infuturarono nel tempo sin oltre il XIII sec., epoca in cui erano in uso ancora nei tessuti siculi; ma il nostro autore assegna la fine circa del X secolo, al frammento di S. Pietro (1).

Il motivo a losanghe non è infrequente nei tessuti d' alta antichità, e l' illustratore del frammento di Modena lo osservò negli affreschi della Basilica sotterranea di S. Clemente a Roma, e nei musaici di S. Sofia a Costantinopoli; inoltre vide losanghe e circoli in una miniatura rappresentante Mosè sul Sinai, in un salterio greco (X secolo) nella Biblioteca Nazionale di Parigi e nell'*Exultet* barberiniano citato dal Wilpert.

Tessuti di un' epoca così lontana è molto difficile vedere. I due motivi (tav. XXXIV *b* e *c*) sono una rarità; li copiai dal Dupont-Auberville, che non indicò il luogo ove si trovano. La trama resulta da grossi fili di lino tesi nel senso verticale, come nei tessuti ad alto liccio, ed il *D*-A esprime il giudizio che si tratti di tessuti francesi (2).

Il tessuto *d*, nella stessa tavola, fu riprodotto la prima volta, credo, da C. Lenormant in uno studio

(1) *Rass. d'Arte*, 1902 p. 85-86 con la riproduzione del frammento. Nella *R. d'A.*, 1903 p. 59 e seg. la signora Errera assegna il frammento di Modena al X-XI sec. e lo dice arabico non bizantino. Essa vi trova analogia con vari pezzi di tessuti nel Museo d'Arte Decorativa a Bruxelles, nel Tesoro di Notre Dame a Tongres, nel Museo di Darmstadt e in quello di Cluny, e riproduce questi pezzi; così i raffronti consigliano l'A. a escludere il carattere bizantino dal tessuto di Modena. e a classificarlo fra i lavori arabici sfiorati dall'influsso bizantino.

(2) *Ornements du Tissus*, segno distintivo di un'oca.

pubblicato dalle *Mèlanges d'Archéologie* del Cahier e Martin (1), ed è molto decorativo coll'albero, l'*hom* fra due specie di pantere incatenate. Il Lenormant spiega la voce *hom*, e pubblica il tessuto copiato nella chiesa di S. Stefano a Chinon, ove s'indica qual frammento della « chape de Saint Mesme », cioè il piviale che apparteneva a cotal Santo. L'*hom*, è l'albero sacro della religione persiana, rappresentato ivi dalla pianta allungata, interposta fra ogni gruppo di animali, quasi pantere che gli Indiani cacciano ancora. Il tessuto associa. perciò, simboli e cose reali; ma forse ivi l'*hom* vale semplice ornamento; comunque, un'iscrizione arabica, ritrovata sul piviale di

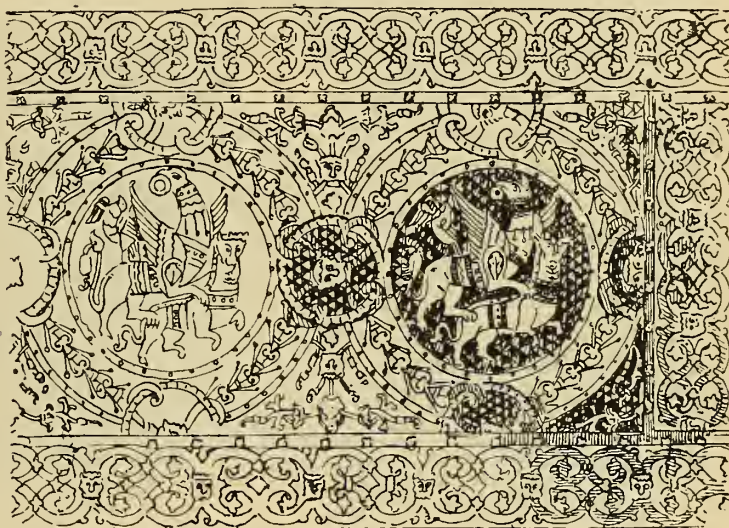



Fig. 261. — *Lione*: Tessuto di gusto orientale, nel Museo industriale.

Chinon, consiglia a portarne la data ad un'epoca non anteriore al X secolo, facendo pensare che invece di un lavoro persiano o sassanide, il tessuto sia arabico o fatimita.

È insostenibile l' opinione del Lenormant che assegna alla seconda metà del VII secolo il tessuto di Chinon; l' epoca che conviene a questo tessuto parrebbe l' XI o XII secolo

Il Dupont-Auberville (2) nota un fatto relativo alla tecnica dei tessitori di cotale antichità, cioè che tutti i tessuti usati nel XII, XIII e XIV secolo, appartenenti al genere aureo, sono fabbricati con un sistema speciale; il brio metallico vi risulta da una lamina sottile di *baudruche* (intestini di bue) o di

(1) Vol. III p. 118. Di questo tessuto parlarono recentemente il Molinier e il Marcon in *Exp. retr. de l'Art français des origines à* 1800, Parigi 1901.

(2) Op. cit. spieg. della tav. col segno distintivo di un'oca.

boyaux (budelli) dorati o lamellati avvolti intorno a un anima di lino il cui filo, semplice o doppio, è ritorto. La qual cosa forse appartiene, dice il D-A, solo ai tessuti dell'epoche suindicate; onde, tal fatto, sarebbe prezioso a determinare l'epoca de' tessuti; l'oro battuto chiamato una volta di Cipro o di Lucca, appare, nelle stoffe anteriori e posteriori a quelle ora in esame. Il processo della nostra stoffa, si conserva in China; solamente ivi si usa la carta dorata invece della sostanza animale che anticamente si dorava. Il nostro pezzo acquistato dal Museo industriale di Lione nel 1877 circa, fu esposto alla Mostra retro-

Fig. 262. — *Bruxelles*: Tessuti nella Collezione Errera nel Museo d'Arte Decorativa.

spettiva tenutasi in quell' anno colà, e la sua forma e il suo contenuto, espresso sommariamente dal mio disegno, dà o dovrebbe dare la chiave ad entrare nel mistero della sua epoca, la quale non sale più là dell'XI o XII secolo (1). Altri lo giudicò, molti anni sono, bizantino del X secolo, ma è meno vetusto, ispirato da un modello orientale. Lo vidi a Lione in quel bel Museo di Tessuti, e potei pregiarne il merito procurandomi inoltre il modo di farlo conoscere.

(fig. 261) Proviene dalla chiesa di S. Gerone a Colonia, ove il frammento fu scoperto dall'abate Boch e conduce, quasi direi, a parlare di un pezzo serico pur qui disegnato (fig. 262 *a*).

Di seta porpora-blu e oro appartenente al XIII secolo, un tessuto simile viene indicato dal Fischbach (1) saraceno dell' XI sec., e dal Cox (2) ispano-arabico del XIII secolo, al Museo di Kensington orientale del XIII-XIV secolo, e al Museo d'arte industriale di Berlino orientale del XIII-XIV sec. Il disegno sontuoso ed immaginoso si compone di aquile simmetriche, che quasi si smarriscono tra fiori geometrizzati e convenzionali.

Alla fig. 262 *b* pubblico un pezzo di seta rosa e oro, lavoro siculo del XIV secolo, così l'Errera; io lo vedo del secolo anteriore, come tale vien ritenuto al Museo di Kensington. Si osserva che esiste una stoffa sul fondo d'un quadro di Martino Schwarz (circa 1480) la quale somiglia molto a questa qui pubblicata. Ciò conta poco e non conta, argomento sufficiente, a indicarne in alcun modo l'età (3).

Ho la medesima opinione sul pezzo di seta rossa verde e oro, che segue, (fig. 263 *a*) il quale ha una certa affinità col modello precedente; dato anch'esso al XIV secolo, penso che possa assegnarsi almeno alla fine del secolo precedente.

Ecco un altro tipo sontuoso (fig. 263 *b*) quello cogli uccelli simmetrici di seta bianca e oro, (la testa, le zampe e le ali, in alto, degli uccelli sono di seta gialla) dichiarato lavoro italiano del XIII-XIV secolo. Si osserva che su un tessuto riprodotto dal Fischbach, il quale ha una certa analogia formale col nostro, si legge la qualifica « bizantino di stile saraceno » (4). Ed io noto che il pezzo pre-

(4) Darcel, *Exposition rétrospective de Lyon* 1877 p. 272-73. Il D. riprodusse questo pezzo dall'*Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, organo del Museo germanico di Norimberga. Nel 1877 fu tenuta a Lione un'Esposizione retrospettiva in cui era rimarcatissima una collezione di tessuti in seta dal XIII al XVIII secolo, composta dalle Raccolte Tassinari e Châtel da un lato e Grand dall'altro. Successivamente, nel 1901, si tenne a Rouen, antico centro di attività nel campo dell' Arte tessile, un' importante Esposizione di tessuti in cui M. Gayet, espose una Raccolta notevole di stoffe bizantine e copte; e da noi a Roma, nel 1887, si tenne un'Esposizione di Tessuti e Merletti, parte di un pregevole ciclo di « Esposizioni retrospettive e contemporanee di Industrie Artistiche, di cui resta il cit. Catalogo dell'Erculei *Esposizione del 1887, Tessuti e Merletti*, Roma, 1887.

(1) *Die Gesch. d. Text.* pag. 186 tav. 47 *a*.

(2) *L' Art de décorer les Tissus* pag. 5 tav. VI fig. 12.

(3) *Les Chefs d'oeuvre de l'Art classique* (Monaco) n. 1, 172; il quadro è posseduto dal Museo di Norimberga in cfr. con Errera *Collection d' anciennes étoffes*. Bruxelles 1901. La signora Isabella Errera riunì a Bruxelles una ricca Raccolta di stoffe che illustrò con note storiche e molte incisioni, e potè avere dei pezzi bizantini del X, XI, XII secolo con aquile o pappagalli affrontati, tigri minacciose e simili, e dei pezzi di fabbricazione siciliana esprimenti lo splendore delle città sicule, in quei secoli gloriosi all'arte di quest'isola. Illustrò la sua Raccolta, la signora Errera, indi la donò al Museo d'Arte Decorativa a Bruxellex. Il volume illustrato ne è il catalogo.

(1) Op. cit. p. 181 Tav. 21.

cedente è pochissimo differente a quello che entrò nel Museo artistico industriale di Roma nel 1883 (fig. 264); ivi il pezzo si dà per arabo-siculo, si assegna al XIII secolo ed appartiene ad una cappa di seta rosso ciliegia, broccata d' oro. La ragione di analogia mi obbliga a mettere il pezzo di Roma in questo piuttosto che in quest' altro paragrafo, ma sovente, trattandosi di pezzi tessili non si può stabilire se appartennero ai tessuti d'addobbo o d' abbigliamento. Il suo disegno corrisponde al tipo dell'*hom*, ai lati del quale qui si arrampicano due gazzelle e due falchi ed una specie di rosone, ugualmente broccato, fa parte della composizione.

a

b

c

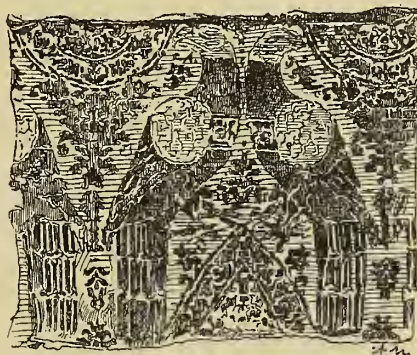
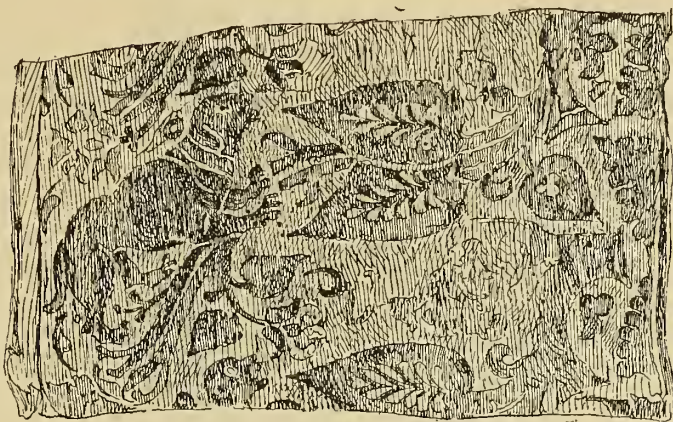
Fig. 263. — *Bruxelles*: Tessuti della Collezione Errera, nel Museo d'Arte Decorativa.

Il Museo di Roma acquistò la cappa del mio disegno dalla Collezione Simonetti ed è un pezzo completo: — semicircolare, misura m. 2.45 di diametro e m. 1.42 di raggio. Nel Catologo Simonetti si legge « di questa rarissima stoffa non si conoscono che pochi frammenti e sono: nel Tesoro di Vienna, in quello della Cattedrale di Sens e nel Museo di Kensington ».

Al XIII sec. si assegna, nella fig. 263 *c*, della Collezione Errera, l'altro pezzo più agile, più elegante e delicato dei precedenti. Di lino, a fondo nero, alcune gazzelle siedono ai piedi di un albero ed ai lati di una mezza luna, da cui si partono parecchi raggi, stanno dei pavoni; l' albero simmetrico assai grande, si allarga in foglie aperte e in lunghe radici, ed il Ganzini, studiando questo pezzo, richiamata l' analogia con un famoso dossale dell' *aurum cum arbore vitae* dell' Inventario di Bonifacio VIII, suppone che i due pezzi siano sincroni (fine del XIII sec.), di fabbrica siciliana (1). Meravigliato che il pezzo dugentesco possa assegnarsi persino al XV secolo, il motivo si ritrova in tessuti del secolo successivo al Dugento, e l'opinione che sospinge al Quattrocento il pezzo medesimo, turba lo spirito stilistico che anima i tessuti del primo Rinascimento.

Un finissimo pezzo dato alla fine del XIII secolo o al principio del XIV, della stessa Collezione, porta il n.° 43 nel Catalogo Erreriano: è un frammento di seta azzurra decorato di seta bianca e oro, lumeggiato con seta bianca, consta di un disegno minuto con animali simmetrici in azione viva e raggi sottili, ondulati o dritti (2).

Tessuti d'abbigliamento. (3)

Gli scavi recenti fatti ad Antinoe misero in luce de' documenti importanti sul costume bizantino; alcune pitture con effigie di imagini vestite di tutto punto, sono

(1) *Rass. d' Art.* 190 p. 170.

(2) Non si meravigli il lettore se non ricorre mai, in questo paragrafo, la citazione della celebre Abbadia di Montecassino. Essa ebbe tanta parte nella storia artistica del nostro paese, lungo i suoi tredici secoli d'esistenza, ma vide tutto distrutto, fatte poche eccezioni ed escluso il suo incomparabile patrimonio di Mss., ciò che costituì il suo decoro artistico anteriore alla fine del XV secolo; perciò qui, come nei paragrafi precedenti, incluso quello degli argenti convertiti in moneta nel XIII secolo — secolo sciagurato per l'Abbadia a motivo degli urti papali con Federico II — l'Abbadia di Montecassino non figura. E il suo Tesoro doveva essere superbo! Qualche rarissimo avanzo di antichità trecentesca, fa supporre che ricchi parament possedesse l'Abbadia nel suo periodo più vetusto, ma impossibile parlarne anche stando solo alle fonti letterarie, che scarseggiano. Caravita, *I Codici e le Arti a Montecassino* 1869-71.

(3) Hefner-Alteneck, *Costume du Moyen-âge chrétien*, Franco-forte, 1840-54. — Barbier de Montault, *Vêtements ecclèsiastiques* in *Annales Archéologiques* 1857 p. 227 e seg. e Gay, *Ann. Arch.* vol. I p. 61, vol. II. p. 37 e 151 e vol. IV p. 354. — Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters* Bonn, 1859-76. — Demay, *Le Costume sacerdotal* in *Gazette des Beaux-Arts* 1877 p. 509 e seg. — Pugin, *Glossary of ecclesiastical Ornament and costume*, Parigi, 1883. — Magi-

guida allo studio che ora ci interessa. I ricami o, parti ornate e fiorate, indicati quasi sempre con tenue impasto di colori, sono lavorati minuziosamente e non foss' altro per questo, tali pitture hanno un valore storicamente inestimabile (1).

Trattandosi di epoche molto remote bisogna far tesoro di ogni lieve fonte informativa ; chè la storia del costume è ben lungi dall' essere stata studiata con metodo rigorosamente scientifico, e neanche tutte le voci concernenti il vestire sono precisate. Ultimamente, per es., il Cecchetti (2), storiografo veneziano, veniva rimbeccato dal Monticolo (3), in ciò che il primo affermava esser lo *stropolo*, citato sovente negli Inventari, una copertura del capo, l' altro lo suppone, invece, una sciarpa usata a tempo dei Romani; vale a dire lo *strophiolum* o *strophio* portato dalle donzelle attorno al busto sotto il petto.

Negli Inventari veneziani sono frequentemente nominate le vesti a colori vivaci: vi si citano vesti in sciamito d'oro foderate di *varia rarissima*, adorne da magliette in oro e argento, abiti con *frixiature* di perle e ornati con *peroli* d'ambra, baveri d'ermellino, berrette e cappucci con vai, tuniche in panno scarlatto, *sarza* vermiglia e così via.

I costumi liturgici offrono i maggiori materiali alle ricostruzioni storiche.

Si fa risalire a S. Pietro la istituzione delle vesti ecclesiastiche e per quanto un origine sì lontana, abbia destato la incredulità di qualche scrittore, i fatti radunati sembrano darle consistenza. La natura dell'uomo, dice il Concilio di Trento, è tale che senza l'ausilio degli oggetti che colpiscono i sensi, si innalza difficilmente alla meditazione delle cose divine. Sino dell'anno 84, sotto il pontificato d' Anacleto o S. Cleto (78-91), era obbligatorio l' uso delle vesti liturgiche; difatti questo pontefice, in una lettera si esprime così: « Nei giorni solenni il vescovo deve essere accompagnato da sette o cinque o tre diaconi, da sottodiaconi e da altri ministri indossanti i loro abiti sacri », e nel III secolo Stefano I (253-57), offre la conferma di quest'uso.

La mancanza di monumenti non ci dà modo a determinare in guisa esatta, le vesti liturgiche adottate nei primi secoli, per quanto limitate, ma sembra che esse formassero dei costumi completi. Ad esempio, sembra indubitabile che nei primi secoli sia stato preferito il bianco, onde San Clemente d'Alessandria lo raccomanda quale il più confacente ai cristiani, così il suo uso fu quasi generale; solo verso la fine del V secolo, o nei primi anni del seguente, la chiesa latina cominciò ad ammettere la varietà dei colori; tuttavia, sino al IX secolo, le tuniche e le dalmatiche restarono bianche, senz'altro ornamento che una colonna formata da duplice raggiera azzurra e rossa, sorta di anello chiamato *claves*. Sotto al pontificato di Benedetto I (574-78), il piviale e la pianeta, cominciarono ad

Fig. 264. — *Roma:* Tessuto nel Museo artistico industriale.

stretti, *Delle vesti ecclesiastiche in Milano* in *Ambrosiana,* Milano, 1897 V. anche Viollet-le-Duc. *Dictionn. du Mobil.* VII parte; vesti, gioielli personali, ecc. — C. Mazzi della Laurenziana a Firenze, si accinse ad un lavoro sopra il costume italiano, specie l' antico, attingendo direttamente alle fonti quante più testimonianze si possa; tutto ciò egli intende ordinare in forma di Dizionario ed illustrare con figure tolte da miniature e dipinti, in genere, del tempo illustrato (Comunicazione fatta alla VI Riunione della Società Bibl. Ital., fine del 1903).

(1) Gayet, *La Peinture byzantine en Egypte.* Spécimens d'Antinoe in *Art* 1901 p. 502 e seg.: « Les portraits d'Antinoe nous montrent des vêtements, dont, par milliers, nous retrouvons dans les caveaux les exemplaires et ce point de comparaison est encore précieux à vérifier. Tout d'abord, à cette comparaison, la fidelité d'observation, des détails des costumes de Ravenne, semblerait douteuse. Nulle part l' agencement de la parure des morts d' Antinoé, n'est conforme à ces tableaux. Mais c'est qu'aussi Ravenne nous fait voir la cour de l'empereur, l'impératrice entourée des dames du palais, et que le luxe déployé là, devait différer sensiblement de la toilette portée par les fonctionnaires impériaux et leurs femmes. Par contre, si nous comparons à ces peintures les modèles fournis par les étoffes exhumées des sépultures, nous trouvons une parfaite exactitude d'observation ».

(2) *La vita dei Veneziani*, op. cit.

(3) *Arch. st. ital.* vol. I serie V p. 267.

esser così vari come poi divennero tutte le parti del costume ecclesiastico; dal XII secolo, la scelta dei colori fu regolata, e Innocenzo III (1198-1216) fu il primo a stabilir delle leggi fisse e quasi obbligatorie. Fino a quest'epoca, fatte poche eccezioni, il clero non conosceva leggi; e la scelta dei colori dipendeva dal gusto personale di chi ordinava od eseguiva. I quattro colori principali erano, allora come oggi, il bianco, il rosso, il nero, il verde, ai quali si aggiunsero talora il giallo, lo scarlatto, il violetto e le stoffe preziose tessute coll'oro.

Innocenzo III indicò pertanto che il bianco dovesse servire ai confessori e alle Vergini, simbolo di purità e innocenza; il rosso, colore degli apostoli e dei martiri, lo indicò per gli abiti nelle feste della Risurrezione ed Esaltazione della croce; il nero pei giorni di lutto quindi per l' ufficio dei defunti; il verde infine, Innocenzo III lo indicò per gli abiti nell' epoca fra l' Epifania e la Settuagesima, fra la Pentecoste e l'Avvento.

Del nostro argomento si occuparono seriamente, mons. Giuseppe Wilpert (1) il p. Giuseppe Braun (2), il p. H. Grisar (3) ed Enrico Wüscher-Becchi (4).

Il Wilpert nel suo lavoro, *Un capitolo di storia del vestiario*, snebbiò alquanto gli studi di questo argomento. Le vesti liturgiche si svilupparono lentamente dalla forma profana così, dapprincipio, non esistette nessuna differenza fra vesti profane e sacre, ma trovata la forma di queste, le vesti dedicate al culto, non si poterono portare che in luoghi o occasioni sacre; e si fecero di materie scelte, lana o tela fine, e bianche di solito con pochi ornati. Un monumento che lumeggia vivamente le presenti ricerche, è un musaico nell'Oratorio di S. Venanzio al Battistero Lateranense del 642 circa, e sulla base di questo musaico il Wilpert piantò il suo studio pubblicato nell'*Analecta Romana*.

Testimone Stefano Boileau, nel *Livres des Métiers*, fu creduto essere stati fabbricati i primi tessuti a alto liccio, intorno al 1302, data di questo famoso libro; io mostrai, parlando de' tessuti romani, che ciò è falso; ed oggi ne mostro una novella prova attingendone gli elementi ai tessuti copti che vanno dal III o IV secolo in avanti, la cui tecnica non differisce da quella degli alti licci moderni (1).

Fra le stoffe bizantine colloco dunque alcuni saggi di tessuti copti (figg. 265 e 266) di cui vari Musei oggi si ornano: — il Museo di Cluny a Parigi, quello Industriale di Roma, quello degli Arazzi a Firenze, il Poldi Pezzoli a Milano e il Museo di Modena (Collezione Gandini), I Copti, sono i discendenti, secondo autorevoli opinioni, degli antichi Egiziani e furono i primi

Fig. 265. — Tessuti copti.

(1) *L'Arte* a. 1898 e 1899 e *Die Gewandung der Christen in den ersten Iahrhunderten*, Colonia 1898.

(2) *Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes*, Friburgo 1898. — *Die pontificalen Gewänder des Abendlandes* 1b (Ergänzungshefte zu den *Stimmen aus Maria Laach*,

(3) *Analecta Romana* 1899 1 vol.

(4) *Nuovo Bull. di Arch. Crist.* anno VI p. 235-51. Tal lavoro, ampliato e migliorato, vide la luce negli *Atti della Pontif. Acc. Rom. d'Archeol.* p. 419-450. Cinque tavole arricchiscono il lavoro e l'A. poté tener conto delle ulteriori scoperte di affreschi avvenute a S. Saba e a S. Maria Antiqua. Il lavoro del W. B. ebbe origine in un concorso bandito dal Vaticano ad onorare la memoria di S. Gregorio Magno, Dello stesso: *Ursprung der päpstlichen Tiara und der bischöflichen Mitra* in *Römische Quartalschrift* 1899 fas. 2. Marriott, *Vestiarum christianum, of the Origin, and gradual Development of the Dress of Holy Ministry in the Church*, con 63 fot. e lit., Londra 1868.

(1) Gerspach, *Les Tapiseries coptes*, Parigi, 1890. Volume ricco di tavole con molti motivi (153) stampati in sepia, che è il colore dominante nelle stoffe copte, e contenente un certo numero di tavole policrome. Il testo, sommario, dà alcune informazioni interessanti. Veda anche Gayet, *Les Monuments coptes du Musée de Boulaq*. Parigi 1889. (Mem. publ. p. l. membres de la mission arch. franç. au Caire, Bock *Materiaux pour servir a l'archéologie de l'Egypte chrétienne*. 100 dis. nel testo e 33 tavole, Pietroburgo 1901, Crum, *Coptic Monumentes*, 1902, e Strzygowski *Koptische Kunst*, Lipsia 1904 (Catalogo generale delle Antichità Egiziane nel Museo del Cairo vol. XII) con molte illustrazioni. Di stoffe copte appartenenti al giro di secoli che va dal IV al VI, ce n'erano esposte a Roma, alla Mostra dei tessuti nel 1887, appartenenti alla Collezione Stroganoff (Roma) e al Guggenheim (Venezia). Nel Catalogo dell'Erculei (*Esposizione del 1887: Tessuti e Merletti. Catalogo delle opere esposte con brevi cenni sull'Arte tessile in Italia*, Roma 1887 p. 105) sotto il n. 34, è fatto risaltare un tessuto copto biancastro con decorazioni violacee a meandri, volùte ed animali fantastici, splendido frammento di spiccato carattere bizantino, trovato nell'Alto Egitto in una tomba del secolo X, posseduto dallo Stroganoff a Roma. Alla stessa Esposizione si vedeva un'estesa Collezione di tele e tessuti egiziani, appartenente a Clemente Maraini. E veda: Gayet, *L'Art copte*, illus., Parigi, 1902.

cristiani nella valle del Nilo; i tessuti loro, che ora accenno, provengono da Sakkarah, Faium e Chemmis o Achmim e credo che i saggi riprodotti da me, abbiano appartenuto ad un ipogèo greco-romano scoperto nel 1884 dal Màspero, ad Achmim. Sono pezzi di abiti la cui importanza consiste molto in ciò che gli ornati sono tessuti anzichè ricamati; la qual cosa conferma, col mezzo di fatti evidenti, la lontana esistenza di stoffe con ornamenti tessuti. I tessuti copti, si assegnano ad una epoca molto remota e i più antichi si dànno al II o III secolo, i meno all'VIII o IX secolo. Per questa ragione trovano qui il loro posto, i saggi che io presi dal Gerspach, sulla cui pregevole Raccolta e sulle note personali fatte, intorno a molti pezzi che vidi, baso le mie osservazioni.

Il motivo geometrico primeggia, formato di nodi, intrecci, poligoni che staccano, sottili, sul fondo sepioso della stoffa; meno comune è il motivo composto di foglie e animali, ed il gusto della simmetria dirige, pur esso, l'artista copto; il quale, nei tessuti policromi, adotta tinte di corpo e vivaci che volge alla ricerca d'una tonalità piuttosto calda, dove il rosso e l'aranciato s'impongono all'azzurro ed al verdolino. Nei tessuti con figure umane, le figure sono goffe e sproporzionate, in quelli ornati d'animali, gli animali sono quasi sempre in movimento e rappresentano delfini, oche, conigli, leoni, lepri, disegnati con franchezza ma sommariamente. Non si può negare quindi, a chi disegnò i tessuti di cui parlo, uno spirito decorativo considerevole, e la lode più alta che si può rivolgere ai nostri tessuti, è di dirli estremamente decorativi. Il carattere loro, dunque è lo stesso delle vesti di cui sono ornate le figure dei nostri musaici bizantini e, ad esempio, la striscia ornata di vasi e gruppi di foglie, somiglia moltissimo un motivo riprodotto da me negli *Ornamenti*, concernente il Duomo di Monreale (1); così, a confrontare i tessuti copti colle scene musive di S. Vitale a Ravenna, quella di Teodora e Giustiniano, ci impressiona una sensibile analogia. Naturalmente, nei musaici, non vi possono essere rappresentate le stoffe così minute come erano, talora, in realtà; il musaicista riproduceva sommariamente i tratti del volto e le linee delle vesti; e nei due musaici di S. Vitale emerge l'uso del motivo geometrico nelle stoffe, l'uso di quadrati, rombi, circoli, i quali hanno una chiara relazione coi saggi che pubblico; e si scorge facilmente che alcune volte le stoffe erano tutte a disegno, alcune altre a fiori limitati al punto delle spalle o alle balze dei piedi, ed esistettero delle stoffe bianche d'una tinta unica o minutamente fiorate, le quali ricevevano un nuovo spicco da grossi

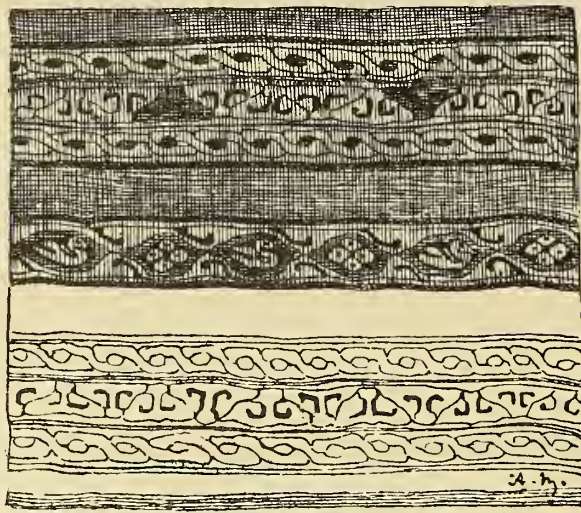
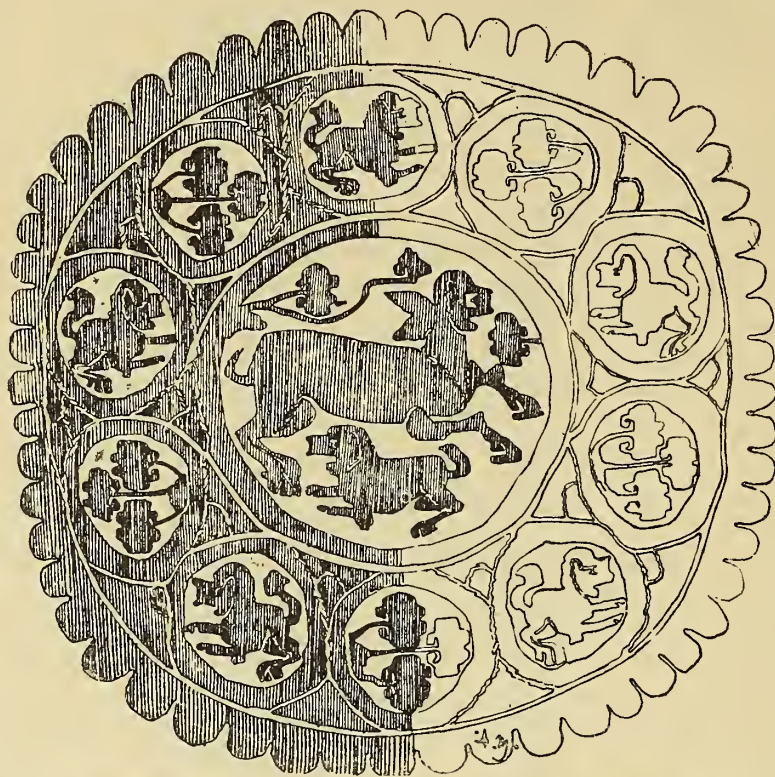



Fig. 266. — Tessuti copti.

(1) Vol. I fig. 406.

ornamenti isolati, quadrati circolari o stellari, Tutto ciò mostra, implicitamente, che i musaici sono ottimo sussidio allo studio de' tessuti bizantini ; — tale è già un fatto acquisito.

Altra fonte di informazione sono le miniature (fig. 267) che si conservano nei Musei e nelle Biblioteche; da noi nella Vaticana e Laurenziana soprattutto (1), e la serie di avori, specialmente i dittici consolari, fortificano il presente studio.

Rivenendo ai tessuti copti, sotto il rispetto tecnico i loro autori nulla invidiano ai successori, nemmeno ai fiamminghi i quali toccarono, nel XV secolo, il sommo della nostra arte.

Le vesti delle immagini musive sono ornate di quadrati o motivi stellari, formelle ricamate o cucite sulle stoffe ad imitazione forse dell'antico uso di placche metalliche; (fig. 268). Nel Medioevo si continuò, pertanto il costume orientale delle lamine d' oro cucite sui vestiti, moda antichissima in Italia, fu detto, abitualissima agli Etruschi, tantochè a Marzabotto si trovarono parecchie lamine di questo genere. Cotali riporti ornamentali messi sulle spalle o in fondo alle vesti, talora circondati da perle, veggonsi nei musaici del VI secolo, in S. Vitale a Ravenna, nelle scene di Giustiniano e Teodora ; — quivi la imagine dell'imperatrice porta una lunga sopravveste con alta balza avvivata da figure, che rammentano i Magi nella processione delle Vergini, ornanti la parte estrema di quell' importante musaico di S. Apollinare Nuovo, nel quale i Magi furono rinnovati dal corpo in sù (i musaici di S. Apollinare parte sono teodericiani [VI s.], parte dell' età di Agnello arcivescovo [IX s.]), e all'età di Agnello risalgono le due processioni a capo di una delle quali trovansi i Magi (2). Pure in S. Apollinare Nuovo, nelle storie svolgenti la vita di Gesù (VI sec.), si osservano alcuni esempi di questi ornamenti isolati, bruni o in colore sul bianco della veste; e talora le vesti medesime, cogli angoli, sono decorate da un minuto ornamento come vedesi bene nella storia del Bacio di Giuda o in quella di Gesù rinnegato da Pietro, ove la grave immagine dell'Apostolo porta una tunica chiara con due strisce sottili e parallele, lo che si ritrova altrove.

Gli stessi riporti e i medesimi motivi si possono

Fig. 267. — *Parigi* : Miniatura di un Salterio greco, nella Biblioteca Nazionale (n. 139).

Fig. 268. — *Ravenna* : Formelle di ricami bizantini, nei musaici di Teodora e Giustiniano, in S. Vitale.

vedere in alcuni santi che formano il sontuoso abside di S. Venanzio presso il Battistero Lateranense a Roma (642 circa), che si collega ai musaici di Ravenna (1).

E vedasi il sontuoso costume di S. Agnese nell'abside di S. Agnese fuori le mura a Roma (VII sec.); l'immagine porta una grande pellegrina da cui scende una stola ricca di gemme e fiori. In questo costume il Ciampini notò le foggie bizantine, reputò greco l'artefice del musaico e mons. Bartolini ravvisò, in quelle vesti, mescolanza di tipo romano e bizantino (2).

Il costume dei grandi ornamenti ingemmati con

(1) Pei costumi veda le figure nel famoso *Cosmas* della Biblioteca Vaticana opera di cosmografia cristiana, di un greco Cosmas Indicopleustes, originario d'Egitto, morto verso il 550. N'esiste un esemplare anche alla Laurenziana di Firenze, e mentre scrivo (1901) se ne prepara una riproduzione integrale. Il testo greco, con una traduzione latina, fu pubblicato dal Montfaucon nel 1706 (*Collectio patrum et scriptorem graecorum* II, 113). Detti qualche saggio dell' esemplare vaticano nel mio *Ornamento* vol. I fig. 429. — È interessante, fra i costumi della fine del XII sec., una miniatura dell'*Exultet* Barberiniano, e la figura riprodotta (fig. 267) appartiene ad un salterio del X secolo. — Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Lipsia 1895-1900: tre vol. con moltissime illustrazioni.

(2) All' epoca di Teoderico appartengono i profeti e santi padri che stanno fra le finestre della Basilica, in piedi: essi formano una linea decorativa fra le processioni e i quadri musivi della vita di Gesù, che sormontano le processioni. Questi quadri, a parte i restauri, appartengono al VI secolo.

(1) De Rossi, *M. C.* tav. XIX.

(2) De Rossi, *M. C.* tav. XVII.

ciondoli in forma di pera alternati da pietra, il costume di tali ornamenti che arricchiscono la parte superiore delle vesti femminili, la balza, le estremità e talora gli alti polsi, è frequente; e tra i frammenti musivi dell'Oratorio di Giovanni VII (705-707) nella Basilica Vaticana, àvvene un importante modello, che citai, ornato da doppia fila di perle, balza alla gonnella e una ricca cintura con borchia primeggiata da una pietra somigliante una granata. Anche l'abside della basilica di S. Prassede (IX secolo) è utile esaminare; come il costume ingemmato sfarzosamente, dalla corona alla collana ai polsi, in una Vergine negli affreschi (VIII-XII sec.) di S. Maria Antiqua a Roma — Vergine seduta su cattedra splendente in uno sfarzo orientale.

Un altro costume sontuoso è quello della Vergine nel superbo abside di S. Maria in Trastevere, d'oro, con circoli a richiami rossi e verdi, perle e gemme. La importanza di questo costume deriva anche da ciò che il musaico di S. Maria in Trastevere, appartiene ai più belli di Roma e sale all'epoca di Innocenzo II (1130-43), in cui questa Basilica fu rinnovata: nè vale poco lo studio rivolto ai costumi musivi sulla facciata della stessa chiesa (XII sec. ?), costumi sfarzosi di Vergini indicati bravamente; e molto interessante è il costume di S. Lorenzo seduto a sinistra sull'arco dello splendido abside della Basilica di S. Clemente (XII sec.), con sottoveste fiorettata in rosso e motivo di losanghe rosse e azzurre.

Nei musaici si nota una certa frequenza di vesti a quadrati e circoli alternati, a circoli soli, e a circoli e croci, come ciò può vedersi a Roma nell'abside di S. Teodoro (1) assegnato all'VIII secolo, rifatto negli affreschi della cappella di S. Silvestro presso la chiesa dei Santi Quattro Coronati del XII secolo, nel sontuoso costume della Vergine nel più volte indicato musaico absidale di S. Maria in Trastevere, nel magnifico abside del Duomo di Cefalù (XII sec.), e in S. Marco a Venezia. Ivi sulla facciata, nel musaico più vetusto, (prima metà del XIII sec.), a sinistra di chi guarda il monumento, ingresso estremo, (si ricordi che nel complesso, i musaici della facciata di S. Marco baroccheggiano ineffabilmente), le immagini hanno vesti verdi, violacee, rosse, con tenui motivi di stelle o gigli; e nell'atrio un certo numero di figure (XIII sec.), vanno coperte da tessuti a punti e stelle. Un costume sontuoso

(1) De Rossi, *M. C.* tav. XVII.

emerge tra quelli che indossano le immagini della gran cupola sopra l'altare (fine dell'XI e principio del XII sec.), e questa immagine, Salomone, delizia lo sguardo colla sua veste cupa, su cui brillano delle fascie aurate, due dischi d'oro ed una balza con alti smerli, vero splendor di ricchezza.

Un poco noto ciclo di affreschi ad Anagni, nella cripta al Duomo, escito da vari pennelli (un frate Romanus venuto da Subiaco, un pittore detto delle Traslazioni venuto dalla Campania e da Roma l'ornatista, a parte gli artisti più umili) offrono, anch'essi, elementi allo studio dei costumi corrispondenti alla rifioritura bizantina, provocata dall'impulso montecassinese; così ritroviamo ad Anagni gli abiti a circoli, a losanghe, a croci (veda l'affresco, i cittadini di Anagni, del pittore delle Traslazioni p. es.) ricchi, decorativi, sontuosi (1).

Il Tesoro di Monza va visitato da chi studia i tessuti antichi. Ivi vedesi un pezzo di lino (VI sec.), quasi quadrato, (0,32 × 0.40) ordinario, disegnato geometricamente a esagoni grandi e piccoli, che si alternano formati da fili grossotti i quali staccano in chiaro (tav. XXXV *a*). Sarebbe stato fabbricato in Mauritiana o a Bisanzio, e forse in origine fu un pettorale di veste liturgica. Certo sale a rarità, e non poteva dimenticarsi qui dove dò un'idea del famoso sudario di S. Savino: — esso non si spinge tanto in alto sul cammino dei secoli (tav. XXXV *b*), è pubblicato ed illustrato dal Montaiglon, che giudicò il sudario di S. Savino un lavoro siculo forse donato dal re Roberto e dalla regina Costanza al Duomo di Sens nel 1029, (2) — ha qualche analogia col pezzo di tessuto, nel Museo di Norimberga, che gli ho messo allato (*c*), tessuto di gusto orientale, assegnato al VII sec., non anteriore al X.

Gli studi moderni hanno svecchiato molti monumenti e, in fatto di stoffe se ne ha un'altra prova in un cimelio famoso, la « casula » detta di Giovanni Angeloptes nel Duomo di Ravenna (*d*). Ne pubblico un pezzo sopra il frammento del sudario di Sens (2); e poichè Giovanni Angeloptes morì nel 439, apparterrebbe al V sec. la « casula »; ma non tutti ammettono questa remota antichità, e il confronto fatto sopra gli abiti di alcune figure musive dell'e-

(1) Toesca, *Gli affreschi della Cattedrale di Anagni* in *Le Gall. Naz. Ital.*: 1902 con varie illustrazioni. L'A. dice che questi affreschi sono del 1250 circa.

(2) *Antiquités et Curiosités de la ville de Sens*, Parigi 1880. Alcune cose tessili del XII e XIII secolo, nel Tesoro di Sens, sono date dal Gonse (op. cit.) in colore nella tav. presso la pag. 106. Tra altro àvvi la stola e un framento di piviale di Tomaso Becket (XII sec.).

poca, non giustificherebbe profondamente le opposizioni alla vecchia attribuzione. Siffatte dispute sono molto delicate, così è difficile risolverle. Io ne tolgo il motivo principale per pubblicarlo e aggiungo che la « casula » va circondata da una balza rosseggiante in candelabri associati a giràli, che finiscono in foglie alternate a colombe ed agnelli in piedi ai lati di vasi e fiori.

Questo motivo ricorda un motivo frequentissimo nell'ornamento bizantino scolpito (XI e XII secolo), e fu osservato che la pianeta, la quale ha analogia con quella detta di Giovanni Angeloptes, trovasi nell'abbadia di Saint-Emmeran che si dà al X o agli esordi dell'XI secolo (1).

Il Tesoro monzese s' impone col famoso corporale d°. di S. Gregorio il Grande, destinato all'ufficio della messa, assegnato fantasticamente all'epoca apostolica.

Il disegno a motivi geometrici, consta d'una fascia che racchiude una grande formella tendente al quadrato, entro cui spicca una formella curvilinea polilobata; alla testa e ai piè del quadrato. leggesi una iscrizione e veggonsi dei monogrammi entro a piccoli ottagoni, negli angoli dello stesso quadrato. La lettura delle due inscrizioni non venne ancor fatta in guisa inoppugnabile, quella dei monogrammi sì, ed anche questa reliquia ha la sua leggenda, e vuolsi lavorata dalla regina Teodelinda.

Il Barbier de Montault con solide ragioni, mostrò che il corporale è bizantino e può essere del VI secolo, del secolo di Teodelinda, senza che la regina vi entri. Il corporale, assai piccolo, (0,79 × 0,55) consta di ornati bianchi i quali staccano su un fondo di lino in cui si intrecciano il verde col rosso.

Lo stesso Tesoro è sovraneggiato da un pezzo di pianeta attribuito a S. Gregorio il Grande, pezzo di lana ricercatamente ornato da formelle esagone, primeggiato da una specie d'ovale, entro cui spicca una croce curvilinea a braccia eguali con ai lati delle losanghe, il tutto a formare un tau coi colori; giallo, turchino, rosso, verde. bianco, ecc. Questo frammento d' aspetto assai decorativo toccherebbe un'alta antichità, contestata autorevolmente dal De Linas che assegna il frammento all' arte bizantina dell'XI secolo. Tale opinione verrebbe però oscurata dal fatto che le vesti liturgiche dei primi secoli furono bianche, abitualmente, e pochissimo ornate da colori; ma la esclusione assoluta d'ornamenti a colori, nelle vesti sacre, non esistette neanche nel VI e VII secolo, al qual tempo potrebbe risalire il pezzo discusso.

In prova di ciò basta volgere lo sguardo sui musaici di S. Vitale a Ravenna (VI secolo) e sul musaico citato (642 circa) che orna l'Oratorio di S. Venanzio nel Battistero Lateranense a Roma; qua e là esistono delle figure in abito liturgico bianco o in colori, talora abbellito da fregi (veda specialmente a S. Venanzio l' immagine di S. Antiochiano milite) (1); ciò fortificherebbe l' opinione contraria, secondo la quale il pezzo di Monza appartiene all'epoca di S. Gregorio, non all' XI secolo, opinione sostenuta dal Martigny, essendo implicita a quanto questo scrittore afferma cioè che, sino al IX secolo, la chiesa non ammise che il bianco per le vesti liturgiche, e solo dopo l'XI secolo, essa accettò la varietà dei colori (2). Per ciò la questione della pianeta monzese sarebbe risolta in favore dell' XI secolo, e la pratica del De Linas, in materia di antichi tessuti, sarebbe ora confortata dalla dottrina del Martigny, se questi non la esponesse, con qualche tenue riserva, « il ne parait pas qu' aucune autre couleur, ait été admise (oltre il bianco s' intende) jusqu' au IX siècle — » e gli studi moderni non avversassero il nostro Autore. Così, parlandosi di S. Gregorio, risulta che era castanea la tinta delle pianete di S. Gregorio e di suo padre Gordiano sulla loro immagine coetanea al Celio, opera dispersa, ed è importante l'affermazione recente del Grisar, opposta a quella del Martigny, che nel VI e VII secolo « nell'uso dei colori dei sacri parati era una certa libertà » (3).

Il lettore noti la maniera bizzarra con cui si presenta la attuale questione; un fatto indica e quasi fortifica un'opinione, ma allato di esso un altro fatto indica e quasi fortifica l'opinione contraria; sembra di essere in una di quelle giornate un po' nuvolose in cui il sole splende, eppoi a un tratto va sotto le nuvole, onde

(1) La « casula » di Giovanni Angeloptes, *Gallerie Nazionali Italiane*, Roma 1897 p. 258 e seg.: con due illustrazioni a colori. Il fondo della « casula » é bruno sepia, gli ornati a linee sono neri, come nel mio disegno, le aquile e le mezze lune auree, circoscritte da filo rosso, corrispondente alle altre linee interne da me segnate in nero nelle mezzelune e nelle aquile: la balza, dissi, rosseggia e difatti il fondo è aureo, ma le lineette trasversali dei fili rossi impongono il loro colore all' assieme. Una croce che traversa la stoffa, consta di due strisce auree con un motivo a circoli, entro cui stanno animali in piedi e figure sulla striscia orizzontale, animali in piedi senza circoli nella striscia verticale. Nell'una e nell'altra, un verde tenero è l'unico colore che risalta sull'oro.

(2) Op. cit. vol. I. pag. 141 e seg.

(1) Cinque imagini del musaico lateranense di S. Venanzio sono vestite colla pianeta in colori; sono i vescovi: S. Domnione, S. Venanzio e S. Mauro, ed i papi Giovanni IV e Teodoro. Il colore della pianeta dei due primi vescovi é violaceo, quello della pianeta di S. Mauro bruno quasi nero, e quello dei due papi turchino

(2) *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes* cit.

(3) *Analecta Romana*, Roma 1899 p. 530.

alla luce è un continuo succedere l'ombra. Stando le cose a questo modo, è difficile sentenziare. Il Barbier de Montault (1), sostenne l'alta antichità del frammento monzese, che prudentemente verrà qui indicato così: pezzo d'un pianeta d'epoca incerta, non posteriore all'XI secolo, attribuito al papa S. Gregorio I il Grande (590-604).

Se mancano gli argomenti definitivi a datare il pezzo monzese, essi non farebbero difetto a precisare alcuni paramenti che costituiscono un vanto archeologico di Viterbo, il VI secolo. Attribuiti a S. Bonifacio vescovo di Ferento, sino al 1170 vennero conservati in questa città; distrutta la quale, furono portati a Viterbo, oggetto di venerazione e di studio (2): trattasi di un camice, d'un amitto con una striscia tessuta in oro e la voce, TETRAGRAMMATON in margherite bianche, una stola e un cingolo di fili metallici intrecciati a maglie. Ognuno giustifica la somma importanza di questi resti, l'arte tessile cui apparterrebbero non può ornarsi di molti ricordi; il VI secolo sta molto lungi da noi, ed io invio agli autori speciali quegli che volesse conoscere perfettamente i paramenti ferentini (3).

Le chiese di Venezia possedettero dei tessuti antichissimi; — notansi le fascie tessute di un piviale in seta esposto all'Eucaristica del 1897, ritagliate da una stoffa antica, probabilmente orientale, del secolo VI a uccelli, teste di leoni ed animali fantastici. Corre una tradizione secondo la quale il piviale di Venezia, sarebbe stato portato da S. Remigio arcivescovo di Reims († 552), ma le tradizioni non sono fatti provati.

L'Urbani de Gheltof (4) deplorò la mancanza, in gran parte, dei vecchi Inventari della Basilica Marciana; tuttavia, oltre il pezzo suindicato, Venezia conserva dei tessuti saraceni che avvolgono sacre reliquie; e si raccoglie che nel IX secolo Fortunato Patriarca di Grado ricorda delle «*planetas*» e «*dalmaticas de seta serica*»; si nota che al doge gli isolani di Vigore, fino dal 1209 dovevano offrire il tributo di «*unum examitum . . . honorabilem auro textum* «e» *unum panum alium ad ornatum altaris Ecclesiae Beati Marci*» -; ed il Molmenti, accennando genericamente lo sfarzo dei Veneziani e il lusso della corte ducale, scrive: «cresciute coi commerci le ricchezze di Venezia, ivi furono accolte e imitate le splendide e variopinte vesti orientali; tuttavia il popolo non lasciò la modestia nel vestire e quasi per conservare la tradizione degli antichi si continuò a preferire, tra i colori, l'azzurro. Erano invece sfarzosi i costumi dei maggiorenti, particolarmente del Doge il cui vestito somigliava molto quello degli imperatori di Bisanzio: abiti fermi ai fianchi da una cintura, lunghi fin quasi alla noce del piede, ricchi di manti trattenuti sull'omero destro da una borchia d'oro, berrette rotonde con un bottone nel mezzo; alle matrone veneziane davano aspetto maestoso le vesti tessute in oro e argento, lunghe fino a terra, strette alla persona da un aureo cinto, sulle spalle ampio manto con due strisce scendenti di zibellino a guisa di collare, e sul capo un berretto greco con ornati d'oro dal quale fuggivano disciolti i capelli» (1).

Così gli antichi Veneziani figurano nei musaici dell'atrio e in una lunetta esterna di S. Marco, rappresentante il trasporto del Santo nella Basilica; questi musaici, che non vanno più là del 1100, rappresentano costumi dei tempi precedenti, in cui era ancor viva a Venezia, la influenza bizantina.

La chiesa di Saint-Rambert-sur-Loire tiene in molta venerazione una pianeta assegnata a questo santo lionese morto alla fine del VII secolo; è un tessuto di seta a fondo rosso giallastro e decorazioni di fili d'oro, nel gusto bizantino intrecciato ad un carattere non bizantino forse siculo; — onde qui avremmo un modello siculo-bizantino del XII secolo (fig. 269 *a*). Alla qual epoca, circa, risale l'altro pezzo unito (fig. 269 *b*) pezzo di piviale posseduto dalla chiesa di Ambazac — si dice — dono dell'imperatrice Matilde, moglie a Enrico V, imperatore d'Alemagna a S. Stefano di Muret, primo abate di Grandmont. Esso non oltrepassa l'XI secolo, alla qual epoca risale il pezzo di Bruxelles, frammento di seta avvivato di giallo, rosso e turchino con iscrizioni antiche, a significare il potere e la longanimità. Qua e là stanno due uccelli in piedi, simmetrici (fig. 270)

I due pezzi di stoffa che seguono (fig. 271) sono sontuosissimi; la frigidezza con cui furono disegnati da me, che ebbi un modello egualmente frigido, non deve sviare l'osservatore di questi due modelli; di

(1) *Le Trésor de la Basilique Royale de Monza*, Tours, senza data p. 137.
(2) Orioli, *Viterbo e il suo territorio*, p. 136.
(3) Macri, *Hierolexicon*, Fontanini e Pennazzi.
(4) *Esp. Eucaristica* pag. LV.

(1) *Le vesti e il costume degli antichi Veneziani* in *La Storia di Venezia nella sua vita privata* cap. pubbl. nell'*Emporium* 1901 p. 418. Per le Arti veneziane v. soprattutto gli studii del Monticolo in *Nuovo Archivio Veneto* e i *Capitolari delle Arti Veneziane* nelle *Fonti per la storia d'Italia* edite a cura dell'Istituto storico italiano. Veda inoltre, Mutinelli, *Del costume ven.* Venezia 1831 e Urbani de Gheltof, *Les Arts ind.* p. 134.

cui, quello colle aquile i e rosoni, (per poco non dicevo assiri), frammento del sudario di S. Germano, in S. Eusebio a Auxerre, è un tessuto di seta bizantino (X secolo circa); quello colle tigri (*b*) simmetriche, (per poco non dicevo susiane; [il fregio ricorda altresì l'ornamento di un vaso greco trovato a Naucratis (1)]), è una stoffa di seta fabbricata sotto il regno di Basilio II (976-1025) e di Costantino, recante i segni di questi basilei. Ambo i frammenti vennero pubblicati dallo Schlumberger (2); e la ricchezza e profondità del loro colore, vale sussidio alla bellezza ed al carattere bizantino, sensibilmente marcato, di questi tessuti.

Le Collezioni tessili si arricchiscono di quando in quando, con nuovi motivi; giova a ciò non tanto l'amore svegliatosi in questi ultimi tempi verso l'arte tessile quanto la fortuna cui adducono, le esplorazioni dei monumenti. Nel 1886 in S. Trinita a Firenze, si apriva la cappella detta delle Reliquie, e fra le reliquie di S. Bernardo degli Uberti, monaco vallombrosano, vescovo di Parma († 1132), si trovò una pianeta e un piviale. La pianeta, di raso azzurro, adorna d'un nastro a fregio, reca intessute oche, foglie e piccole rose, ed il piviale, nero verde e paonazzo, s'abbellisce d'una quantità di piccole croci intrecciate da artistici meandri e da un bellissimo fregio, con ornamenti policromi in buon stato.

Quanti tessuti non andarono dispersi!

L'indicato Tesoro di S. Niccola a Bari vantava una quantità di stoffe arabo-sicule, persiane, greche rodiane con immagini e emblemi religiosi, doni votivi, preghiere fervorose, sollecitazioni devote, innalzate al santo patrono nella celebre Basilica. L'Inventario trecentesco, già citato, è ricchissimo di note relative alle suppellettili di seta a colori: «*velluto rubeo*», «*seta azorrina* » « diarodana » color rosa, cioè fabbricata nell'isola di Rodi « *cum pavonibus rubeis* » o *cervis rubeis et aureis*, « o « *frondes de auro* », o *ad rosas et stellas*, « o » *grifonibus magnis et leonibus* ». Chissà quanti bei modelli vennero compresi nella strage di tante magnificenze! Chè allato dei tessuti indicanti, l'Inventario nota la esistenza di panni « *ad operas Sirrie* », come a dire di tessuti con gemme, usati soprattutto nella Siria e nella Persia, e indica altre preziosità d'arte che lungo sarebbe ricordare.

Qui in fondo si citano due modelli dugenteschi, un piviale rosso colle storie del beato Stefano, di S. Lorenzo e altri santi, fregio di mezze figure e bottoni

Fig. 269. — *Saint-Rambert-sur-Loire*: *a* Tessuto in un piviale detto di S. Rambert, nella chiesa di Saint-Rambert-sur-Loire. *Corrèze*: *b* Tessuto in un piviale detto di S. Stefano di Muret, nella chiesa di Ambazac.

di perle e oro, indicato in un Inventario del 1341 della Basilica di S. Francesco ad Assisi, dono di Bo-

(1) V. il mio *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, pag. 80.
(2) Op. e loc. cit.

nifacio VIII (1), e una cappa di broccato verde, fabbrica palermitana, a fiori e frutta nel Tesoro del Duomo di Losanna (2).

Il lettore discreto non poteva aspettarsi, in questa storia generale, lo studio singolo su le parti del costume: io mi limitai a raccogliere de' modelli che servirono agli abiti, piuttosto che ricercare le forme degli abiti -; e, anzichè narrare, sia pure a sommi capi, la storia d'ogni elemento destinato al corredo usuale o solenne dei costumi maschili o femminili, raccolsi del materiale ad una storia siffatta (3). Nel riunire tuttociò restai impressionato dall'evoluzione che subì la tiara e la mitria.

Fig. 270. — *Bruxelles*: Tessuto della Collezione Errera, nel Museo d'Arte Decorativa.

La tiara, si credette derivata dalla copertura del capo portata dal Sommo Sacerdote ebraico o dal *pileus* latino (4); e la mitria, dalla cosiddetta tiara frigia. Il Wilpert pertanto intese a dimostrare che i vestimenti liturgici giudaici non servirono di modello a quelli romani, e l'antico *pileus* era un berretto di feltro, in forma di callotta portata a Roma esclusivamente dagli uomini; conico, noto all'Egitto, ricevette ivi un taglio assai alto, precisamente come la tiara dell'XI secolo, ed il tempo produsse la mitria con due punte, da cui la mitria presente.

Il mondo pagano possedette le mitrie, ma la mitria presso i Latini ebbe un significato diverso da quello che ricevette presso i Cristiani: in senso generale, a Roma, si chiamò mitria una lunga fascia di carattere sacrale; in seguito, la stessa voce significò un panno che cuopriva tutta la testa, proprio ai Persiani, agli Arabi ed usato dalle dame in Grecia.

Secondo il Wüscher, la tiara del papa derivò anch' essa dal *pileus* e da una callotta sul principio extra liturgica dei pontefici romani la quale, poi, a distinguere il sommo gerarca dagli altri vescovi, fu notevolmente alzata; e la tiara ricevette indi la forma conica. Così la vediamo a Roma p. es. sulle pitture della Basilica di S. Clemente e dell'Oratorio di S. Silvestro presso la Basilica dei Quattro Coronati. Nei tempi posteriori al Medioevo, la forma della tiara fu abbassata e l'età moderna, a poco alla volta, prescelse di nuovo la forma alta, senza tornare al taglio conico.

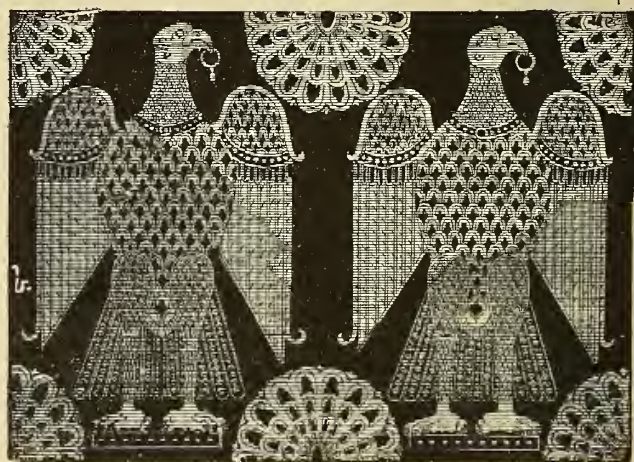
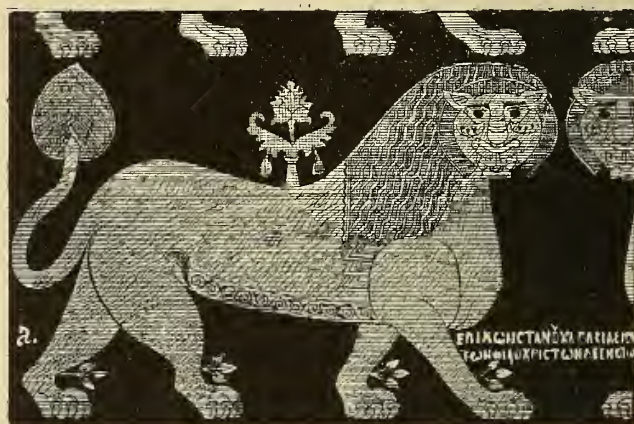



Fig. 271. — *Auxerre*: *a* Frammento del Sudario di S. Germano, in S. Eusebio; *b* Tessuto di seta fabbricato sotto il regno di Basilio II (976-1025), nel Museo Industriale di Düsseldorf.

(1) Fratini, *Storia della Basilica e del Convento di S. Francesco in Assisi*, Prato 1882, p. 167 e seg.

(2) Stammler, *Lè Trèsor de la Cathèdrale de Lausanne* con 58 illustr. Losanna 1902 traduz. dal tedesco di G. Galley negli *Atti e Mem. per la Società di storia della Svizzera rom.* Vol. V.

(3) Il Wilpert nel suo lav. cit., dà notizie sopra le parti del costume liturgico.

(4) Barbier de Montault, *Le mitrie del Tesoro di Monza* in *Arch. st. dell'Arte* 1892 fasc. V. — Müntz, *La tiare pontificale du VIII au XVI siècle*, Parigi 1897. — Wüscher-Becchi, *Ursprung der päpstlichen Tiara (regnum) und der bischöflichen Mitra* in *Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte.* cit. Roma 1899 pag. 77 e seg. V. anche Rohault de Fleury *La Messe.*

La mitria fino al principio del secolo XIII, era larga più che il doppio dell'altezza; da allora l'altezza cominciò ad aumentare, e al principio del secolo XIV, l'altezza e la larghezza si pareggiarono (1).

L'archeologia sacra possiede varie mitrie del XIII secolo; tale quella che vanta la chiesa di S. Zeno a Verona, fatta oggetto di uno studio impresso dal prof. Cipolla. Questi osserva che la mitria veronese, press' a poco corrisponde a quella che portano tre vescovi in una miniatura del XIII secolo (2); e la mitria veronese, ornata dalla parte anteriore e posteriore di figure le cui vesti sono di filo d'argento, di seta azzurra, rossa, gialla, — è un monumento storicamente interessante.

Il Tesoro di Monza, cui ricorriamo tanto spesso, oltre ad altri cimeli singolari (3), possiede due mitrie antiche; la prima di damasco bianco con ricami (qui invado il campo che sono per istudiare a parte e già invasi parzialmente) e le code intessute d'oro con gemme incastonate; la seconda, (fig. 272) di damasco rosso, ambedue alterate e ammodernate. Come le mitrie del XIII secolo, così le monzesi sono tagliate a triangolo; basse di forma con code lunghe e leggiere, il Barbier de Montault, che anni sono ebbe agio di studiarle (4), osserva che nello scucirne una per istudiarne l'interno, trovò che sotto la fodera di tela, essa era rinforzata di cartapecora; ciò si verifica anche nelle mitrie antiche del Duomo di Anagni (5). L'osservazione si riferisce alla seconda mitria, la quale, conserva intatta la stoffa di sotto, specie di damasco a rombi racchiudenti altri rombi e il colore paglierino forse bianco in origine.

Vanta dunque delle mitrie assegnate al XIII secolo, il Tesoro di Anagni, una bianca di lana, appartenente agli esordi di questo secolo, lavoro bizantino finissimo, con medaglioni ricamati in forma di losanga o circoli alternati alle effigie di santi da un lato, dall'altro — il rovescio — l'immagine di Maria che prega a braccia aperte; sotto a lei, un santo benedice col libro dei vangeli e due angioli teneramente stringono un giglio. Un'altra mitria dello stesso Tesoro (seconda metà del XIII sec.), in seta bianca e rossa con pietre preziose (le pietre sono scomparse (1)), gigli, mezze lune d'oro, allusione forse alle armi del donatore S. Tommaso di Cantorbery sul lato destro, è ornata sul lato sinistro, dall'immagine

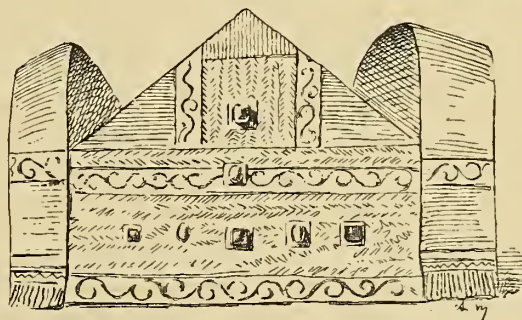



Fig. 272. — *Monza*: Mitria di damasco nel Tesoro del Duomo.

di S. Niccola; ambedue le immagini sono indicate col loro nome THOMAS NICHOLAVS ed a rovescio stelle, mezze lune e due immagini di cui una sola accompagnata dal nome (IOHANNES). Due lunghe code di seta bianca, sono attaccate all' estremità inferiore; — assai lunghe, sono ricamate come la mitria a gigli e mezze lune d'oro e sembra che si portassero davanti.

Alla fine del XIII sec. si assegna, ad Anagni, una mitria bianca, in origine ornata di perle e lustrini, guarnita da un gallone aureo ma essa potrebbe appartenere ai primi del XIV secolo. È un considerevole cimelio anche la mitria di S. Pietro Celestino V († 1294) conservata nel Duomo di Ferentino — tre fogli uniti di carta pecora coperti da tela operata e le due code d'oro e seta. Essa è un dono di Celestino Guicciardini abate nel Monastero di S. Eusebio di Roma al vescovo di Ferentino, Mons. Valeriano Chierichetti, e fu venerata e conservata nella chiesa

(1) *Der Paramentenschatz zu Castel S. Elia* in *Zt. für christl. Kunst* 1899 n. 10. Delle mitrie medioevali toccò il Cipolla nella nota: *La bulla maior di Cuniberto vesc. di Torino* (*Mem. Accad. di scienze di Torino* I, 1901, p. 109). — Magistretti, *Delle vesti ecclesiastiche di Milano*, Milano 1897 (nella *Ambrosiana*).

(2) *Arte*, 1891 p. 145 e seg.

(3) *Mon. palaeogr. sacra*, Torino 1899 p. XLV.

(4) Nel Tesoro di Monza esistono un paio di sandali che verisimilmente appartengono al XII secolo, lasciati alla Basilica con tre mitrie nel 1196 da Oberto di Terzago arciprete di Monza, prima di essere nominato arcivescovo di Milano. Dico verisimilmente perchè non esiste la prova provata che i sandali predetti siano quelli del detto Oberto di Terzago, che ne avrebbe donato due paia, non uno come è detto in un Inventario del Tesoro, redatto nel 1275. Fra i cimeli liturgici stanno anche i fazzoletti, e sopra di essi si trovano notizie in *Inventaire du Pape Paul IV en 1559*, Montauban 1879 (Estratto dal *Bull. de la Soc. Arch. de Tarn et Garonne*). L'Inventario fu trovato dal Bertolotti e dal De Montault pubblicato e commentato.

(5) *Arch. st. dell'A.* 1892 p. 54 e seg. Vi se ne vedono quattro con ricami o senza, assegnate ai secoli XI e XIII.

(1) L'uso delle pietre non era, pare, un'eccezione in questi oggetti destinati al corredo personale del culto. Difatti: un diploma del 15 aprile 1296 posseduto dall'archivio di S. Niccola a Bari ciò conferma recando che Carlo II d'Angiò, donava a quella Basilica, una mitria *cum lapi dibus et pernis ad opus Veneciarum*, un vaso d'argento *cum smaltis de opere Veneciarum e duo magna Candelabro de cristallo munita argento ad opus Veneciarum*. — Lo che potrebbe contribuire a mostrare che nel Medioevo, le opere di oreficeria veneziane godevano fama. A Venezia, presso il ponte di Rialto, esiste la *ruga degli orefici* da tempo lontanissimo.

rurale di S. Antonio abate di Ferentino ammessa alla grancia dei Celestini, dove fu trasportato e sepolto il corpo di S. Pietro Celestino, immediatamente dopo la morte avvenuta nel vicino castello di Fumone (1).

Una simile mitria è posseduta dalla chiesa parrocchiale di Castel S. Elia (Nepi).

Ricami (2).

Negli Inventari si citano talora i ricami « *de opere Anglicano* » e « *de opere theotonico* », ma è difficile precisare la differenza fra il lavoro teutonico o tedesco ed anglicano. Il primo genere è menzionato, parecchie volte, a proposito di tovaglie nell'Inventario di Anagni; « *tobalea de opere theotonico* ed il *Glossaire archéologique* (3) chiama « *ouvrage de perles* » il secondo genere; ciò che viene smentito dallo stesso Inventario ove si legge « *anglicano ad perlas* », ammettendosi le perle al primo genere « *cum perlis* ». Nella determinazione di costumi, generi o tessuti, ricami, pizzi, l' incertezza è illimitata. Basta spogliare i libri del Du Cange, del De Rossi, del Barbier de Montault, del Grisar, del Müntz, del Michel, specialmente quest'ultimo, a persuadersi che la storia tessile è perfino oscura nei nomi. Già lo notai; e le ricerche di F. Michel sul commercio, la fabbricazione e l'uso delle stoffe di seta oro e argento nel Medioevo, confermano il buio profondo che incombe su questa materia di studio (4); nè limitandosi a' ricami, il buio appar minore benchè si tratti di un campo pur limitato. I vecchi autori, generalmente, confusero i tessuti istoriati con quelli chiamati ad alto liccio, nè si accorsero della differenza fra un disegno eseguito col tessuto e un disegno ricamato.

Non vo' propormi d' entrare, più di quanto ciò non serva a schiarire le mie indagini, sulla tecnica de' tessuti; chi s' interessa a quest' argomento può guardare il Michel.

(1) *Esp. Eucar. d' Orvieto* Estr. *dagli Atti del Congr. Euc.* Orvieto 1897 p. 405.

(2) Parker, *English medieval embroidery*, Londra 1848, — De Farcy, *La broderie du XI siècle jusq' à nos jours*, Parigi 1890. — Lessing. *Wandteppiche und Decken des Mittelalters* in *Deutschland*, Berlino 1900. Quest'opera concernente le tappezzerie e i ricami tedeschi del medioevo in Germania, é d'utile consultazione. — Forrer, *Die römischen und byzantinischen Seidentextilien von Achmim*, Strasburgo 1891. Si è parlato di un ricamo in seta su una fascia di lino che il F. designa come un pallio arcivescovile, italo-romano, forse ravennate del VI secolo. Questo ricamo è riprodotto nella detta opera. Importante.

(3) Pag. 52.

(4) *Recherches sur la fabrication des étoffes de soie*, Parigi 1852-54.

Il Delaborde osserva: « *écrire une histoire de la broderie, serait, non pas le complément mais l'introduction et l'accompagnement obligé, d'une veritable histoire de la peinture* (1).

Nel Medioevo deve essere esistito un esercito di ricamatori, specialmente alla corte pontificia, la quale si giovò sempre della nostra arte, e la storia insegna che dopo Costantino, Costantinopoli divenne un centro attivissimo di ricamo ove si eseguivano disegni complicati, medaglioni, figure isolate, gravi composizioni a mano, in colori e oro.

Nel Rinascimento si dovevano conservare molti ricami medievi e il cardinale Pietro Barbo il quale — lo avvertii — fondò a Roma, intorno al 1450, il Museo più ricco che sia stato posseduto da un privato, vantava molte cose bizantine primeggiate dai ricami, gran parte dei quali accompagnati da iscrizioni greche.

Nè si usò ornar con ori e sete colorite soltanto la parte più vistosa del corredo liturgico; benchè questo abbia assorbito l'attività dei ricamatori, si fregiarono, in cotal maniera, gli oggetti minuti; così nella cripta del Duomo di Sulmona, rinvenute, dicono, nella chiesuola antica della Badia morronese, si trovano alcune reliquie di Pietro Celestino o Pietro del Morrone papa, ossia Celestino V, (1294) che abdicò e fu santificato; tra altro si esumarono dei guanti ricamati con fiocchi di seta, ed il Braun diè la incisione di sandali pontificali trovati nel Castello di S. Elia, uno del XII secolo uno del XIII, quest'ultimo ricamato a giràli (2). Inoltre, anni sono, esplorandosi la tomba di Clemente IV a Viterbo (1265-71), fu trovato un bel pettorale di seta con ricami d'argento, rimesso nella tomba con gli altri oggetti rintracciati.

Al Museo Nazionale di Ravenna tre fascie ricamate contengono i ritratti convenzionali di tredici fra i più antichi vescovi di Verona, oltre la mano divina, l'imagine di S. Michele Arcangelo e il ritratto convenzionale di S. Fermo. Quelle tre fascie sono note sotto il nome di « velo di Classe » cioè del monastero Classense, ove le fascie si conservarono sino al principio di questo secolo. Tutte e tre sono frammentarie, e il prof. Cipolla ne fece soggetto di studio che pubblicò in un volume delle *Gallerie italiane* con illustrazioni in colori (3). La com-

(1) *Glossaire français du Moyen-âge* p. 177.

(2) *Der Paramentenschatz zu Castel S. Elia* in *Zeitschrift fur Christ. K.* 1899 p 291 e seg.

(3) Cipolla: *Museo Nazionale di Ravenna: il velo di Classe* in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, Roma 1887 pag. 195 e seg.

posizione è semplice: de' medaglioni circondati da un circolo ornato, in quattro punti, con un motivo ornamentale a foglie alternato dai nomi scritti verticalmente in lettere romane; il fondo di oro; le imagini policrome; i circoli variati e alternati dal verde, all'azzurro, al rosso.

Il velo prima di ornare il Museo, si conservò nella Biblioteca Comunale, e nel secolo XVI era di più assai di quanto oggi non si vegga, il che viene attestato da Girolamo Rossi vissuto tra il 1539 e il 1607; a questi tempi le fascie ornavano una pianeta deposta a Classe, ma il loro uso originale fu oggetto di discussione, non sembrando che quello del XVI secolo corrisponda a verità; il Cipolla vuole che servissero ad ornamento d'altare e i dotti raffronti, sopratutto i calligrafici, portano il mio Autore, l'ultimo a studiare il « velo di Classe », alla conclusione che il nostro sia un monumento appartenente alla prima metà del IX secolo. Il Cipolla farebbe il velo più antico di quanto era stato giudicato, sia pure timidamente, dal camaldolese padre Mauro Sarti che lo voleva non anteriore ai secoli XII e XIII; ma io, sto col Sarti, non col Cipolla alle cui sottili osservazioni sulla calligrafia non posso accordare valore assoluto. Certi particolari dal C. fatti emergere, trattandosi di un ricamo, non possono pesare gravemente sopra la bilancia della critica mentre le imagini, nel complesso, richiamano un'epoca d'arte piuttosto buona che cattiva, il XII piuttosto che il IX secolo. Ad ogni modo alla tecnica del « velo di Classe », è pericoloso lo applicare il sistema critico che il prof. Cipolla applicò.

Un ricamo bizantino molto ragguardevole, (fino del XII secolo) vanta il Tesoro di S. Marco a Venezia, il palliotto donato alla Basilica da un cugino dell'imperatore Emanuele Comneno, il più antico ricamo fra i numerosi palliotti che possiede il Tesoro di S. Marco. Esso toglie dalla sua alta antichità, una ragione di più ad essere considerato. Rettangolare, si compone di una larga fascia con ornamento a croce entro a alcuni tondi, agli angoli i simboli degli Evangelisti e due angeli, mezze figure, preganti su Cristo morto, disteso in mezzo al palliotto. Il soggetto, Cristo al sepolcro; e il ricamo a colori, balza sul fondo aurato.

Si parla a Venezia di un palliotto ricamato, o, anteriore, al precedente, con molte figure, eseguito nel 1009, appartenuto alla Scuola di S. Teodoro; esso sarebbe uno dei più antichi palliotti ricamati della città. L'Urbani riporta la seguente nota dalla Matricola dell'Arte relativa a questo palliotto, che nel 1450 non esisteva più: (1) « *Ite uno panno da metter davanti el nostro altar de zendado di grana con* « *tre figure recamate e couerte d oro fino, zoe, uno* « *Sancto Teodoro in mezzo da man destra San* « *Piero, da la sinistra, S. Jacomo e altri adornamenti, fo facto in lanno mille noue al tempo* « *de la Scuola vecchia. In le teste son lettere recamate d'oro di questo tinore: Anno domini MVIIII* « *opus fecit fieri magister Petrus Drezorius, gastaldio Scole Sancti Teodori martir, e sta scritto* « *questa antichità perché ciaschaduno recita* ».

Allato di esso si mette ancora un palliotto rappresentante la morte della Vergine offerto nel 1206 da Enrico Morosini, ai monaci di S. Salvatore perduto anche quello e perduto come il primo, essendo stato disfatto per l'oro e l'argento che conteneva; si citano inoltre delle magnifiche cortine sfarzosamente ricamate, alla fine del Dugento, appartenute a Giovanni Cornaro, disperse anche queste. Perciò non esiste — si accerta — alcun modello di ricamo veneziano anteriore al XIV secolo, se pur non vogliasi attribuire a Venezia il palliotto nel Tesoro di S. Maria accennato, il quale è greco, non veneziano, e fatto sulla fine del XII secolo.

Appartiene al secolo successivo un palliotto esposto nella Galleria Brignole-Sale-De Ferrari (Palazzo Bianco) a Genova, a fondo rosso cupo o porporino, figure ricamate in seta e oro, in venti gruppi, a due piani, con istorie relative a' martiri, Sisto papa, Lorenzo e Ippolito, ed un gruppo più grande con San Lorenzo nell'atto di introdurre l'imperatore Michele Paleologo nella chiesa dei Genovesi. Nè parlo del fondo consparso di croci entro cerchietti e delle scritte, ma noto la buona conservazione del palliotto e il suo interesse considerevole — interesse storico e artistico. Quanto all'origine, si assegna agli abitanti di Pera l'ordinazione del palliotto: costoro lo avrebbero offerto alla madre patria correndo la metà, circa, del secolo indicato (2).

L'Italia ha ben altro da vantare che questo e simili ricami bizantini; essa possiede il più celebre ricamo del Medioevo, la dalmatica cosiddetta di Carlomagno a S. Pietro di Roma (tav. XXXVI).

La dalmatica imperiale che si conserva a Roma

---

(1) *Les Art. ind.* p. 161.

(2) Serra, *Discorso intorno ad un pallio portato da Costantinopoli a Genova nel secolo XIII*; Cibrario, *Nota sopra un pallio*, ecc.

nel Tesoro di S. Pietro, è un monumento noto anche sotto il nome di piviale o cappa di S. Leone III (795-816) e sotto questo nome fu riprodotto in colori, tanti anni sono, da G. Camilli (1), come sotto quello di dalmatica imperiale fu studiato nel 1842 da S. Boisserée, che stampò la sua memoria negli Annali dell'Accademia delle Scienze di Baviera con illustrazioni, fra cui una cromo (2); in seguito fu studiato, fra altri, dal Didron negli *Annali Archeologici* (3).

Va premesso che chiamasi dalmatica l'ornamento sacro che i diaconi e sottodiaconi, si mettono negli offici religiosi, (forse il nome viene dai Dàlmati che avrebbero avuto l'abitudine, presso gli antichi Romani e nell'epoca paleocristiana, di portare un siffatto indumento); e si ricorda che la dalmatica era a Roma una tunica con maniche (*manicata*) la quale si costumò dal regno di Commodo circa (180-93 d. C.) pei due sessi, diversa dal *colobium*, tunica senza maniche (4).

A Ravenna in S. Vitale, a Roma nell'Oratorio di S. Venanzio, Battistero Lateranense, (VII sec.), veggonsi delle imagini musive in dalmatica. e questa veste la ebbero anche i Romani presso a' quali era talora a lunghe maniche, come si vede in vari luoghi (5); e sembra che alcuni martiri cristiani, nel III secolo, siano stati seppelliti in dalmatica, uso che si infuturò nel tempo, poichè esisteva nel IV secolo, in cui si solevano cuoprire le salme dei pontefici con dalmatiche tagliate e conservate quali reliquie.

Si ammette con riserva che la dalmatica liturgica sia stata introdotta dal papa Silvestro I (314-336) però da altra fonte risulterebbe che l'origine della dalmatica liturgica, è qualche anno posteriore all'epoca del pontificato di Silvestro; comunque ciò sia, non si va più là del IV secolo. Nel VI secolo abbiamo esempi di dalmatiche liturgiche — io dissi — nel musaico di S. Vitale a Ravenna, ove è rappresentato Giustiniano e l'arcivescovo Massimiano circondati di diaconi in dalmatica; — questo è l'esempio più vetusto, rappresentato in immagine, precedendo quello nell'Oratorio di S. Venanzio.

Tuttociò occorre premettere avanti di dire che la dalmatica, oggetto ora di studio. contiene ricamate in oro diverse scene e diversi ornati come si vede nella mia riproduzione, e i disegni che staccano su fondo azzurro cupo, concernono la Glorificazione del corpo di Cristo. Dietro si vede la Transfigurazione o la Metamorfosi: Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ, come si legge sulla dalmatica.

Riprodussi il lato principale il quale presenta sulla spalla destra, Cristo che comunica gli apostoli sotto la specie del pane, e l'inscrizione ΛΑΒΕΤΕ (Prendete) ΦΑΓΕΤΕ) Mangiate) spiega il soggetto. La veste e il mantello di Cristo è in oro, il mantello degli apostoli in oro e la veste rossa, la veste di S. Giovanni è in argento. Sulla spalla sinistra la stessa disposizione; un gran vaso d'oro a due anse sta sull'altare, Cristo vi ha attinto il vino consacrato, con un vaso della stessa forma che offre a S. Pietro, l'apostolo che aveva preso a mani nude il pane, ed ora tocca le anse del vaso colle mani coperte dal mantello aureo; nè sfuggirà che i comunicandi non stanno in ginocchio ma piegano il dorso. L'inscrizione ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΨΤΟΨ ΠΑΤΕΣ (Bevete tutti di questo) spiega il soggetto. La dalmatica, viene signoreggiata da una grave composizione a formar la quale entrano numerosissime figure che Cristo primeggia: il soggetto, il Giudizio finale, mostra Cristo, nell'infinita maestà della sua gloria, seduto sull'arco baleno, coi piedi su due circoli infiammati, circondati d'occhi alati, la mano destra in alto, tiene la sinistra sul vangelo di S. Matteo aperto nel punto in cui si legge « Venite o benedetti dal Padre mio, prendete il Regno preparato per voi sino dalla creazione del mondo ». Ai quattro lati della superficie ove emerge la imagine di Cristo, stanno gli attributi degli Evangelisti in argento, ciascuno ha un libro d'oro come il nimbo il quale ne rischiara la testa. Sopra, a dritta del Salvatore, l'angelo di S. Matteo; a sinistra l'aquila di S. Giovanni; sotto a dritta il leone ruggente di S. Marco; a sinistra il bove di S. Luca; e sopra ancora, a destra e a sinistra, un coro di angeli.

Questo, sommariamente, contiene la dalmatica sul suo lato principale. L'altro lato, non contiene la grande e popolosa istoria della parte davanti e.

---

(1) Il disegno vedesi alla Biblioteca Nazionale di Parigi nella sezione delle stampe, e credo che la riproduzione in colori del C. sia inedita.

(2) Boisserée, *Ueber die Kaiser-Dalmatika in der St. Peterskirche zu Rom*. Monaco 1842.

(3) *Annales Archèologiques: La Dalmatique impèriale* a I° pag. 152 e seg. con una tavola del Langlois. - Schnaase, *Gesch. der bild. Künste*, 2 Aufl. III, 263. — Bayet, *L'Art. byz.*, 218. — Rohault de Fleury, *La Messe* v. IV p. CCLXIII. - Dobbert in *Repertorium f. K.* XV p. 515 - Braun, *Das Alter der soge nannten Kaiserdalmatik in dem Schatz von S. Peter* 10, 1899. Il Barbier de Montault dichiara che la dalmatica è notevole soprattutto a motivo della sua iconografia, lumeggiata da inscrizioni greche, che ne indicano l'origine affatto bizantina; così per questo autore, appartiene al XIII e XIV secolo. (*Les Souterrains et le Trèsor de S. Pierre à Rome*, p. 56. Sulla stessa dalmatica v. Peratè in *Gazette des Beaux Arts* 2 p. v. XXXVI p. 161.

(4) Op. cit. vol. II p. 225.

(5) Krieg in *Real-Encyklopaedie* del Kraus e Bayet nel *Dictionnaire des Antiquitès* del Daremberg e Saglio. V. anche le incisioni un po' troppo piccole per chiarir bene l'argomento. Su l'origine della dalmatica, v. Grisar in *Analecta Romana*, Roma 1899 pag. 538 e seg.

naturalmente, il lato di dietro è meno solenne: il fondo si cuopre di dischetti colla croce dentro che si vedono anche sul davanti, tranne all'estremità inferiore in cui sono ripetuti i giràli delle estremità, i quali ornavano il lato che abbiamo sott'occhio e l'arte s'allieta alla bellezza e alla maestà di Cristo, ivi barbato, alle figure che gli stanno ai fianchi, e alle piccole istorie che gli si svolgono ai piedi, circondate da svolazzi ornamentali i quali sembrano rami intrecciati di un albero e producono un assieme quasi di gusto moderno.

Il carattere della dalmatica è bizantino e le inscrizioni greche ciò confermano: la tradizione che l'attribuisce a Leone III, (795-816) non merita rispetto, ed è autorevolmente sostenuta la vecchia idea che la dalmatica non vada più in là dell' XI o XII secolo; idea respinta, tempo fa, dal Braun secondo il quale la dalmatica non può essere anteriore al XV secolo; ciò significherebbe che essa si avvicina a questo secolo e si allontana dall' XI o XII (1). Giudizio insostenibile.

Da che via la dalmatica giunse a Roma non fu ben precisato, e parve ragionevole l'idea espressa dal Boisserée, che la dalmatica servisse agli imperatori d'Alemagna allorquando, in occasione della loro incoronazione, assistevano il papa nell'ufficio della messa. L'imperatore faceva da sottodiacono o da diacono e, indossando una dalmatica, recitava l'epistola e l'evangelo all' offertorio, presentando al papa il calice e la patèna.

Il Didron confortò l'idea del Boisserée, con vari esempi di imperatori alemanni assistenti alle messe pontificali in dalmatica; ma secondo l'archeologo tedesco, la affermazione che la dalmatica di Roma possa aver servito in modo certo all'uso indicato dal Boisserée, va dimostrata nè va scartata la supposizione che la dalmatica sia parte di un ornamento sacerdotale completo. La denominazione d'imperiale giustificherebbe l'idea del Boisserée, ma non precisa nulla; e io, raccogliendo su questo sommo monumento bizantino le maggiori notizie, esprimo i miei dubbi su quanto riferii, tranne su ciò che trattasi d' un lavoro dell'XI o XII secolo, splendido, non anteriore a quest'epoca. Ciò sfata l'idea che la dalmatica di Roma abbia servito a Carlomagno, da indumento di gala nel giorno della sua incoronazione, come fu ripetutamente asserito.

(1) *Revue de l'Art crétien*, 1901 p. 52.

Sta ben lungi dalla solennità della dalmatica di Roma, il mantello appartenuto a Re Ruggero di Sicilia, tessuto e ricamato a Palermo (XII sec.) nel tempo passato al Tesoro del Palazzo imperiale di Vienna, il quale conserva altre cose — guanti, sandali, ecc. — appartenuti alla corte normanna. Il mantello siculo, che qui si cita, quasi semicircolare, si orna di due gruppi simmetrici in ognuno dei quali si vede una tigre atterrare un cammello con furia indiavolata, e i due gruppi sono alternati da un albero stilizzato, rigido e simmetrico, avendo tutto quest'assieme, quasi l'aspetto assiro (1).

Fra i tessuti ricamati debbo indicare il prezioso frammento bizantino nell'Archivio della Collegiata di Castellarquato (Piacenza); esso doveva essere esposto alla Mostra d'Arte Sacra di Piacenza nel 1902, ma l'autorità non permise che cangiasse posto nemmeno momentaneamente; la qual cosa non approvo. Il pezzo, del XII secolo, ricevette dall'industre ricamatore la ricchezza di scene figurative con sfondi prospettici, i quali richiamano le scene della dalmatica imperiale, e le figure balzano fuor dal fondo rosso che coll'oro, l' azzurro e altre tinte, forma il giuoco della tavolozza. Le scene rappresentano la comunione degli apostoli e il frammento venne da Aquileia, alla Collegiata nei primi del XIV secolo, lascito d'un patriarca.

Nè un pallio sacro, ricamo bizantino del XIII secolo, appartenente alla Abbadia greca di S. Maria a Grottaferrata può obliarsi qui, se non obliando un'opera di raro pregio, con iscrizione greca alle balze, varie croci figurate e immagini (sulla spalla sinistra quella del Salvatore in veste regale e sacerdotale) di storie sacre, cherubini, angeli e altri simboli.

Il pallio di Grottaferrata, ricamo in seta e oro « del sacratissimo metropolita dell'antico Patrasso, venerabilissimo ed esarca di tutta l'Acaia, Signore Teofana », può dare l' alta misura dei ricamatori bizantini dugenteschi.

Desta pertanto vivissimo interesse anche il piviale di cui sono per discorrere.

Niccolò IV ascolano (1288-1294) al secolo Girolamo di Massio, durante il suo breve pontificato fece molti doni alle chiese della sua città natale, e sono doni — anzi erano — primeggiati da un piviale ricchissimo onde il papa fe' omaggio al Duomo d'Ascoli

(1) Riprodotto dal Bock in *Kleinodien des Heiligen Römischen Reichs*, cit.

nel 1288 (1). Il piviale era intatto (fig. 273) e nella notte del 6 agosto 1902 fu rubato (2). Egual sorte toccò ad altri doni preziosi fatti dallo stesso Niccolò IV alle chiese ascolane, compresa una bellissima mitria fregiata d' arabeschi in perle e lamina d'argento, scomparsa forse a tempo dell' occupazione francese (1799) con altri oggetti. Poco avanti il 1799 si conservava ancora in Ascoli, e la mitria doveva essere degno accompagnamento al piviale. Il quale, suddiviso in circoli, contenenti delle formelle polilobate, va composto da una serie di storie minutamente lavorate a ricamo, con filo di seta e filo d'oro esprimenti Cristo, la sua Crocifissione, vari papi, e tutt'intiero l' ornamento colla balza misura 3 m. 40 nella maggiore larghezza, 1 m. 59 nella altezza maggiore. Il Bertraux volle dimostrare che questa insigne opera di ricamo uscì da mani francesi, non molto al di là o al di qua del periodo che corre fra il 1272 e il 1276 (1); e per verità, le sue istorie ricamate hanno delle risonanze non lievi nelle belle miniature francesi del XIII secolo. Così se l'opinione del B., riguardante l'epoca del piviale, potesse venir dimostrata, la conseguenza che il piviale non sia stato ordinato dal pontefice ascolano, potrebbe parere

Fig. 273. — *Ascoli Piceno*: Piviale già nel Duomo, ora a Londra (Fotografia Alinari, Firenze).

verosimile; e verosimile risulterebbe il fatto che il papa avrebbe donato al Duomo della sua città natale un sacro corredo che altri ordinò, forse, con diverso fine da quello che l'arredo stesso si ebbe. Comunque è piacevol cosa il mettere sott'occhio un opera, come il piviale ascolano, che occupa un posto cospicuo nei presenti studi. I quali ne sospingono ancora al Tesoro del Duomo di Anagni, altro luogo insigne per arte e bellezza di ricami.

I parati sacri d'Anagni sono pochi resti dei molti doni fatti da papa Bonifacio VIII (1294-1303) a questa chiesa, la quale conserva nel suo archivio, l'Inventario in pergamena scritto al principio del secolo XIV, di tutti i doni del detto pontefice. Una minuta descrizione del Tesoro, fu pubblicata dal Barbier de Montault (2). E bisogna vedere il numero

(1) Sul Tesoro del Duomo a Ascoli Piceno pubblicò uno studio il Bertaux in *Melanges d' Archéologie et Histoire publiées par l' École Française de Rome* sotto il titolo *Trèsors d' Eglises: Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vannini* vol. XVII pag. 78 e seg. con disegni intercalati e varie tavole. Sullo stesso soggetto si trovano notizie in libri ormai vecchi e cioè in: Orsini, *Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia, 1790; Cantalamessa, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della Marca di Ancona*, Macerata 1834. Carducci, *Su le Mem. e i Monum. d'Ascoli nel Piceno*, Fermo 1833.

(2) Nel luglio del 1904 si scuoprì che il piviale di Ascoli Piceno si trova a Londra, esposto in una sala de South Kensington, temporaneamente prestato dal sig. Pierpont Morgan. Il furto di esso, avvenuto nel 1902 nel Duomo di Ascoli, ebbe quindi una parte del suo epilogo a Londra; ciò non era noto fin ora, ed é ammissibile che l'acquirente miliardario, ignorasse la provenienza illecita del celebre piviale. Non posso scrivere qui la fine di questa faccenda. Il De Farcy riproduce il piviale nel supplemento della sua opera cit.: *La Broderie depuis l'XI siècle jusq' à nos jours*, lo dice opera francese e lo assegna al ventennio che corre fra il 1268 e il 1288.

(1) Op. cit. p. 86.

(2) Barbier de Montault, *Trésor d'une Cathèdrale* (Anagni) *Inventaire de Boniface VIII* in *Annales Archèologiques*, Parigi 1858 p. 18 e seg. Esiste un estratto colla stessa data 1858.

delle pianete, dalmatiche, dei piviali! Vi leggo: pianeta « *cum frisio de auro cum pernis* »; pianeta *de samito laborato de auro cum acu ad leones, pappagallos, grifos, ed aquilas cum geminis capitibus et aurifrisio de samito laborato de auro, ad ymagines Geneologie* (sic!) *Saluatoris, cum pernis et lapidibus pretiosis* » (trattasi di uno dei più ricchi ornamenti del Tesoro e dei meglio conservati); pianeta « *contexta ad aurum et de serico, de ystoria Saluatoris, ab annuntiatione beate Virginis et natiuitate Xpi usque ad resurrectionem. Et de assumptione beate Virginis. Et foderata sennato rubeo cum aurifrisio ex parte ante cum pernis.* E fra le dalmatiche: dalmatica « *contexta de auro, argento, et de serico cumoctuaginta duobus plactis* (medaglioni) *de auro, et pernis; ad ystoriam beati Nicolai;* dalmatica « *de dyaspero laborata ad acum pappagallos et flores qui ad modum crucis cum fimbriis ad ystoriam sci Eustacij, et aurifrisio in spatulis et collo, cum pernis et manicis ad minutas ymagines et aues;* dalmatica « *de samito rubeo ad paraturas in manicis et fimbrijs ad aurum et leones.* Non continuo; chè queste singole note, sono sufficienti a dare idea della ricchezza onde il Duomo d'Anagni fu dotato da Bonifazio VIII; e passo a precisare qualcuno dei pezzi più belli.

Un piviale cospicuo, simile a quello di Ascoli Piceno, a medaglioni come questo. Quasi semicircolare, senza cappuccio, si compone di quattro file di medaglioni; nei quadrati curvilinei si genuflettono dei santi, e i medaglioni storiati fanno sovvenire un tema d'arte caro ai pittori di vetri dugenteschi, nè io esito molto ad assegnare il presente piviale alla fine del XIII, piuttosto che ai primi del XIV secolo; comunque cotal cimelio sale ad alta importanza. Il fondo è un lino bianco pesante, ricamato a spina di oro, le figure sono ricamate in seta di diverso colore, e forse in origine il piviale fu una pianeta o casula chiusa, indi aperta a comporre un piviale. Ciò verrebbe attestato dalla mancanza del cappuccio da un pezzo, in cima e nel mezzo, sostituito con ricamo meno antico, a chiudere il triangolo, il quale serviva a infilare, dalla testa, la pianeta, quando la casula era un mantello chiuso; onde nell'Inventario dei doni fatti da Bonifacio VIII al Duomo di Anagni, redatto nel XIV sec., leggemmo di una pianeta che corrisponde esattamente a questo piviale: « *una planeta contexta ad aurum et de serico, de ystoria Salvatoris, ab annuntiatione beate Virginis et natiuitate Xpi usque ad resurrectionem.* » La pianeta « *de samito laborato de auro* » che dichiarai uno dei più ricchi e conservati ornamenti del Tesoro, è ornata di leoni, pappagalli, grifi e aquile, ricamate sul « samito », cioè sul raso; e questi animali, prigionieri in circoli uniti a giràli, formano dei medaglioni ricamati ancor questi. Fra le imagini specificate dall'Inventario, osservansi i sette apostoli primeggiati da S. Pietro che benedice, tenendo le due chiavi in mano, emblema del duplice potere affidatogli da Cristo, S. Paolo col libro delle Epistole e la spada, S. Andrea colla croce su cui fu crocefisso e gli altri, senza attributi, pregano colle braccia aperte o hanno il libro a designarne l'apostolato. Taccio delle altre imagini ricamate su questa pianeta, la cui epoca corrisponde a quella di Bonifacio VIII.

Indicai una pianeta « *contexta ad aurum et de serico, de ystoria Saluatoris* », e questa consta di trenta medaglioni circolari in seta di diversi colori, rappresentanti la vita di Cristo. Alcuni angeli inginocchiati e nimbati incensano, e le immagini staccano su un ricamo i cui fili d'oro imitano quello che si usò chiamare, in epoca posteriore, « punto d'Ungheria ». Le storie sono meravigliose; perciò questa pianeta appartiene alle cose più magnifiche del Tesoro. Peccato che la pianeta non sia in buon essere! (1).

I pochi parati, ancor esistenti, subirono variazioni di forma, facilmente nel secolo XVI; allora si servirono della stoffa più conservata a formare due « parati in quarto » per messa cantata, uno bianco, uno rosso; onde, al presente, rimane la ricchezza della stoffa ma la forma no. Il parato bianco ha il fondo di lino, essendo ricamato a colori con oro e seta, e le scene rappresentano alcuni fatti della storia sacra, vita e martirii di santi; il parato rosso ha il fondo di seta e ricami in oro con grifi, aquile ed uccelli entro rosoni, e la pianeta rossa ricevette delle figurine ricamate in oro.

Si conservano anche due palliotti di lino ricamati a figure ed ornati in seta ed oro.

Trovandosi la descrizione di questi parati nel detto Inventario, è certa la provenienza di essi alla chiesa d'Anagni: se poi il lavoro sia contemporaneo a Bonifacio, o sia italiano od estero, non si può facil-

(1) Venne notato che questa pianeta d'Anagni ha molta analogia col piviale di S. Luigi a Tolosa, conservato nella Chiesa di S. Massimiano, dipartimento del Varo — piviale magnifico, del XIII secolo come il piviale d'Anagni, illustrato da L. e F. Rostan nel 1885, in *Notice sur la chape de Saint Louis èveque de Toulouse*. Le scene di Anagni sono press'a poco le medesime di quelle di S. Massimiano, sono trenta in ambo gli abiti, e il soggetto generale è il medesimo.

mente accertare; solamente di uno dei palliotti conservati si dice nell'Inventario che è « *opus theutonicum* ».

Possiede un superbo piviale del XIII secolo la chiesa di S. Massimiano (Var); parecchie scene rappresentanti la vita della Vergine e di Cristo, le gioie, i dolori, e la gloria di Maria, la vita, la morte e la risurrezione del Salvatore compongono un assieme che ricorda i ricami più belli, tantochè il piviale di S. Massimiano, detto di S. Luigi, si confrontò alla celebre dalmatica Vaticana; i soggetti figurati non contrasterebbero la serietà di tale attribuzione poichè, secondo un autorevole giudizio, possono essere dell'ultimo quarto del XIII secolo, quello in cui visse S. Luigi di Tolosa pronipote di S. Luigi di Francia, morto nel 1297 di 23 anni.

Il Didron, a proposito del piviale di S. Massimiano, richiama il celebre quadro di fra' Angelico, rappresentante l'Incoronazione della Vergine nel Louvre, e osserva che fra i santi che assistono al lieto avvenimento, avvi un re che si crede essere, con ragione, il re S. Luigi; e presso di lui sta un vescovo il quale potrebbe essere S. Luigi di Tolosa. Notevole e curiosa cosa! — il piviale di questo vescovo è ricamato, nel quadro, a medaglioni disposti allo stesso modo che si vede sul piviale di S. Massimiano, solo, questi medaglioni non sono istoriati, e le scene, che rappresentano la Passione di Cristo, si allineano su una striscia la quale vien giu dal collo e divide il piviale in due parti. Ciò mostrerebbe non solo che il piviale di S. Massimiano fu l'abito particolare « attributivo » di S. Luigi di Tolosa, ma il vescovo del quadro di fra' Angelico oggi si saprebbe chi è, e lo troveremmo allato del pro zio, il re S. Luigi (1).

Fig. 274. — *Parigi*: Ricamo colla leggenda di S. Martino, nel Museo del Louvre.

Il piviale, per quanto parecchi anni sono sia stato egregiamente illustrato, è pochissimo conosciuto da noi.

La Francia possiede, degno di ammirazione, un ricamo di lana (fine del XIII secolo o esordi del XIV) colla leggenda di S. Martino, appartenente al Louvre dal 1826, ove entrò colla Collezione Revoil. Ho disegnato una striscia che dà un'idea sufficiente di questa ricamo medievo policromo, in cui sono adoperati il bianco, l'azzurro leggiero e forte, il rosso un rosso che volge alla porpora, il violaceo bruno, che sta al luogo del nero, un giallo bruno che potrebbe essere stato un verde (fig. 274). Tale tavolozza brillante, i secoli snervarono; e l'ago ivi dipinge una serie di medaglioni riuniti per mezzo di grandi e piccole stelle, le une coi raggi liberi gli altri inscritti in circoli, e i medaglioni contengono due o più personaggi i quali narrano i fatti principali della vita di S. Martino. Sarebbe lungo il precisare tutti i colori del ricamo e, rimanendo sulle generali, non mi occupo della frangia a zig-zag che manca al lato superiore.

Non si deve pertanto cercare, in questo ed in simili modelli la finezza di una miniatura o di una vetrata; al veder il mio ricamo sotto gli occhi, l'impressione non è bella, il lavoro, piuttosto grossolano, ha aspetto arcaico, ma in distanza, collocato il ricamo nelle sue condizioni naturali d'opera decorativa, a malgrado i danni de' secoli, appaga la vista.

Il Louvre si orna di altri tessuti storiati migliori di questo; dico migliori nel senso dell' esecuzione, ma sotto il riguardo decorativo essi non valgono il ricamo di S. Martino. Messo a distanza il ricamo più fine e diligente si smarrisce. Avviene

(1) Rostan, *Notice sur la chape de Saint Louis*, due fogli di testo e sedici tavole litografate.

di questi tessuti ciò che si vede alla Certosa di Pavia; la facciata, di fama mondiale, si coprì di piccoli bassorilievi, la struttura architettonica nelle sue linee generali si creò minuta rispetto alla superficie della facciata, così da lungi, tutto svanisce e i particolari della facciata, essendo fuori di scala, collocano l'assieme fuor dalla ragione.

Il Museo di Cluny ornato anch'esso di ricami piucchè non sia il nostro Cluny fiorentino, il Museo nazionale di Firenze, conserva un pezzo ricamato di scuola italiana veramente ragguardevole (XII sec.). E non parlo di due pezzi anteriori, i quali non possono sfuggire a chi studiò il nostro argomento: un ricamo trovato nella tomba di Morard, abate di Saint-Germain-des-Près in cattivo stato, messo in molta evidenza, e d'un altro ricamo che il Museo di Cluny ricevette dal convento di Vergy.

Il ricamo italiano reca l'evangelista Giovanni in piedi, sotto un arco e il libro degli evangeli in mano; e mi duole di non averlo potuto riprodurre, come avrei riprodotto volentieri il pezzo ricamato che, a Cluny, si giudica spagnolo del XIII secolo; pezzo notevolissimo, ornato di animali fra i quali dei pappagalli ricamati in oro sul fondo bianco, uno dei tessuti più belli che conosco (1). Ma se tutto non potei disegnare, gli elementi che raccolsi sono sufficienti a provare la esistenza, nell'epoca esplorata, di una operosità estesa sul campo delle stoffe ricamate o intessute a decorazioni, il tema di cotali stoffe e la bravura degli artisti ad eseguirle. Non manca dunque il materiale ad uno studio metodico e scientifico su ciò che io feci oggetto di un esame sommario, qual si conviene a un' opera generale come la mia.

Cuoi decorati (2).

L'uso delle pelli sulla persona e in casa si perde, come dicesi con frase fatta, nella notte dei tempi; nè occorre uno sforzo d'imaginazione a figurarci i popoli antichi coperti, nelle capanne, da pelli di bestie selvaggie, di quelle stesse pelli che debbono essersi usate nei tappeti, dell'alta antichità, come oggi servono, oggetto di comodo, eleganza e lusso.

Senza scostarmi tanto, venendo subito al mio soggetto, osservo che l'Europa deve essersi iniziata all'arte del cuoio sugli esempi dell'Oriente, ossia dei Mori di Spagna, ove il lavoro di cotal materia rimase parecchio tempo un vanto nazionale; onde il nome di « cordovano » cuoio forte, lucente, decorato, procedente da Cordova, vale quasi la insegna di un' attitudine e di un lavoro il quale si svolge sul cuoio, con sistemi d'arte vari e gusti di bellezza vari ancor essi, di cui Venezia seppe impadronirsi.

Poichè i mercanti veneti, osservò il Molmenti, « recavano dall'Oriente non meno panni, drappi, tappeti, che tutte le altre galanterie e invenzioni più rare e più raffinate di quelle regioni » (1).

Fino da' tempi lontani, Venezia fabbricò dei caschi di cuoio. Il Grevembock, nella sua nota Raccolta (2), ne riprodusse uno in forma conica, munito di visiera, che si assegnerebbe al XII secolo (3); e l' Arsenale di Venezia, vanta dei cuoi cui si attribuisce un'alta antichità. Così, nota il Gay, il cuoio fu adoperato sino da lontane epoche alle opere difensive, all'armatura di transizione che precedette la maglia (4).

Il Louandre asserì che il cuoio più prezioso era il cordovano, *cordebisus aluta*, pelle di capra preparata e colorita alla guisa del marocchino, di cui gli Arabi avevano imparato la preparazione dagli Spagnuoli; e in origine era proibita l'entrata in Parigi, d'altro « cordouan » che non fosse lo spagnuolo, essendo questo il migliore (5).

I Mori, conquistatori della Spagna, possedevano i processi dei cuoi decorati, detti complessivamente dorati, all' epoca in cui compierono cotal possesso (VIII secolo), e il Garzoni, nella sua *Piazza Universale*, dichiarò che coloro i quali scuoprirono l'arte dei cuoi, quest'arte si nobile e si stimata, meritano molto onore e molta gloria (6).

---

(1) V. i ricami del XII e XIII sec., posseduti dallo Spitzer, nel vol. V della *Coll. Spitzer*, « Etoffes » tav. I, II e III.

(2) De La Querière, *Recherches sur le cuir doré anciennement appelé or basané et Description de plusieures peintures appropriées a ce genre de décor.*, Rouen 1850. — Louandre, *Les Arts somptuaires*, Parigi 1857 v. 1, p. 132. — Davillier, *Notes sur les cuirs de Cordoue*, Parigi 1869. — Saint André di Lignereux *Le cuir d'art*. Etampes 1900. — De Recy, *Décoration du cuir*, Parigi 1904. — Havard, *Diction*. cit. voce *Cuir* e *Collection Spitzer* vol. II *Cuirs*.

(1) *La Storia di Venezia*, ecc. p. 100.

(2) *Raccolta di varie curiosità sacre e profane*, manoscritto al Museo Correr.

(3) Nota il Fapanni (così il Levi in le *Collez. Venez.* 1 p. XXVII): in una scheda ms si legge che le prime collezioni private veneziane furono d'armi.

(4) Accenna, il detto A., alcuni cuoi bolliti del XII, XIII sec. Voce *Cuir* in *Glossaire*.

1185 *Moult fu riches li frains qu' il li a el chief mis:*
Son poitrail lui lança, qui fu de cuir bolis
Chanson d'Antioche.

1293 *Pro 3 hanaperiis de corio bulito*
Resoconti reali, ap. Laborde.

(5) Op. cit. vol. I p. 132 il L. non documenta.

(6) « Ma quei particolari che trouarono l'arte de'corami d'oro tanto

Non si apponeva male il vecchio scrittore; i cuoi decorati posseggono tale aspetto solenne, che la maestà emerge ovunque i cuoi vengano adoperati, vo' dire soprattutto nei parati murali e nei mobili delle sale; e dove la loro parte non è ampia o soverchiante, e si limiti ad ornare guaine, astucci, legature, cofani e simili, ivi i cuoi imprimono una consistenza non dissociata da genialità.

Il monaco Teofilo, molti secoli prima del Garzoni, s'interessò ai cuoi, ed è importante il passo che concerne la maniera di metterli in oro e in argento, cara al Garzoni. Sentiamo come è preciso e minuzioso cotale autore, non senza considerare la importanza storica e documentaria del fatto che Teofilo s'interessi a cuoi d' oro, lo che conferma che i cuoi erano noti in Europa nel XIII secolo.

« Per mettere l'oro e l'argento pigliate del chiaro « d'uovo sbattuto senz'acqua, spargetene con un pen- « nello la superficie che deve occupare l'oro o l'ar- « gento: umettando colla bocca la punta del pen- « nello, piglierete un pezzo della foglia spezzettata « (oro od argento in foglia, si capisce), con estrema « rapidità, la collocherete al posto preparato, e la « stenderete con pennello asciutto. Bisogna pertanto « che abbiate cura del vento e ratteniate il respiro; « al più tenue soffio la foglia vola e difficilmente po- « trete ancora adoperarla. Questa, messa al posto e « seccata, può riceverne un'altra e di nuovo un'al- « tra, collo stesso sistema; quando occorresse una « pulitura brillante, lucente, essa si può dare con « una pietra. Potete, volendo, applicare cotal foglia « a un soffitto » (1).

Chi crede alla suprema antichità del Trattato teofiliano, attribuendogli due secoli di vecchiezza più di quanto non abbia (2), dichiara, come recentemente il De Récy (3) — il quale non è uno storico ma un tecnico — che nell'XI secolo, esiste la prima testimonianza sull'uso dell'oro in foglia destinato alla decorazione dei cuoi; — da ciò il nome che loro venne dato, poi, d'*ors basanés*.

Ciò contrasta trionfalmente il diritto ad esistere all'opinione del Jacquemart, che i primi cuoi da parato risalgano al XV secolo (1). Cotale stranezza io leggo nell'Havart il quale rimbecca il J., notando che un Inventario di Carlo V, (1380) registra alcuni cuoi decorativi da parete; e questa, che fu la applicazione più signorile del cuoio, non doveva ispirare tale sbaglio grossolano ad uno scrittore come il J.

Il Davillier —soprattutto versato nelle cose ceramiche, — però orientali, quindi in caso forse di giudicare la nostra materia — assicura che il cuoio decorato era in piena prosperità correndo il XII secolo, nella città di Ghadames (Sahara). Gli è così che la voce *guadamacil* esprime, in spagnuolo, il cuoio decorato; e risulta da un passo del libro di Ebn Abd el-Nour el-Hamiri el Tounsi (il tunisino) intitolato (traduco) *Il Giardino profumato delle novelle contrade*, (libro geografico scritto nel XVI secolo dell'egira) che il cuoio guadamesiano, proveniva dalla città di Ghadames. E poichè l'egira, aggiunge il Davillier, cominciò nell'anno 622 della nostra èra, si deve conchiudere, dalle poche parole riferite, che fino dall'XII secolo Ghadames possedeva non picciol fama per i suoi cuoi — onde un tunisino, il quale compilava una descrizione dell'Affrica a quell' epoca, stimava utile osservare che il cuoio conosciuto a Tunisi, sotto al nome di *djild Ghadamesi*, apparteneva alla città di Ghadames (2).

Aggiungo l'opinione del De Laborde, secondo cui l'uso dei cuoi decorati e dipinti fu portato dai Mori di Spagna a Cordova, da ciò il nome, di « cordovano » al cuoio lavorato. Il dotto scrittore porta in prova della sua opinione, un passo del Dizionario latino di Jehan de Garlande, composto nel 1080, il quale starebbe a provare che i « cordovani » si fabbricarono la prima volta, nell'XI secolo, a Cordova.

Inoltre da tempo si ritiene che varie città spagnole abbiano avuto delle fabbriche rinomate di cuoi d'oro; delle fabbriche di *guadamaciles*, e una via di Valladolid conserva persino il nome di *calle de Guadamacileros*.

Infine a Barcellona nel 1316, al Consiglio del Comune, sedevano due *guadamacileros* rappresentanti la classe dell'artigianato; lo che verrebbe a significare che ai primi del XIV secolo, esisteva in quella città, una corporazione di artefici addetti al lavoro del cuoio.

Qui si esula dal campo delle attuali ricerche,

« nobili e pregiati a' tempi nostri, meritano veramẽte somma gloria, « et honore, p. essersi mostrati huomini singolari, et di grã giudicio, « aggiongendo una tal perfettione a quell'arte, ch'era per altro conto « di poco valore in se medesima. Et vogliono alcuni, che il principio, « et l'origine di questo nobilissimo lauoro, sia venuto di Spagna, per « esser di quella prouincia discesi i megliori maestri, che nell' età « moderna habbiano portato il vãto in q.sta p. fessione. Al par de' quali « vi è posto Misser Pietro Paolo Maiorano della città di Napoli, se « forse nõ é maggiore p. hauer posseduto i se tutta l'arte, p.660 ».

(1) Op. cit. Lib. III. cap. XXIV.

(2) *Arte nell'Industria*, vol. 1 p. 160.

(3) Op. cit. p. 253.

(1) Op. cit. vol. 1 voce *Cuir*.

(2) *Notes sur les cuirs de Cordoue* cit.

le quali sono rafforzate da ciò che viene scritto in seguito sopra i cuoi decorati, rari essendo i cuoi medievi. La Collezione Spitzer la quale pur vanta, tra l' inaudita abbondanza bellezza e rarità dei suoi oggetti, un bel numero di cuoi, ebbe pochi pezzi del XIV secolo, molti del XV, moltissimi del secolo successivo (1); e la Collezione Carrand, nel Museo Nazionale di Firenze, in queste pagine nominata frequentemente, possiede una serie di cuoi, ma ad eccezione di uno, tutti esulanti dal còmpito mio; comunque indico il più antico. una guaina da coltelli, decorata, accompagnata da uno scudo e dalla voce Bien in gotico; (la voce dice subito che si tratta di fabbrica francese) e la indico, benchè annunci i primi anni del XV secolo, piuttosto che gli ultimi del secolo anteriore.

Il presente paragrafo piglia dunque luce e si completa, ancor più degli altri, da ciò che sul nostro soggetto si legge nei seguenti capitoli.

(1) Op. cit. vol. *Cuirs* pag. 20 e seg. in cfr. colle tavole e colle vignette intercalate nel testo descrittivo.

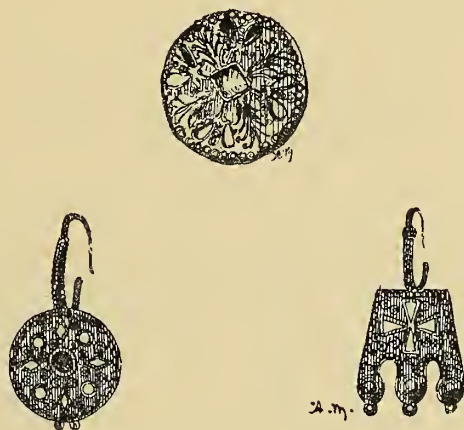



Fig. 275. — *Isola Rizza* (Verona): Disco o borchia (fibula o borchia?) d'oro filogranato. — *Firenze*: Buccola nel Museo Nazionale. — L'altra colla croce greca non so dove si trovi.

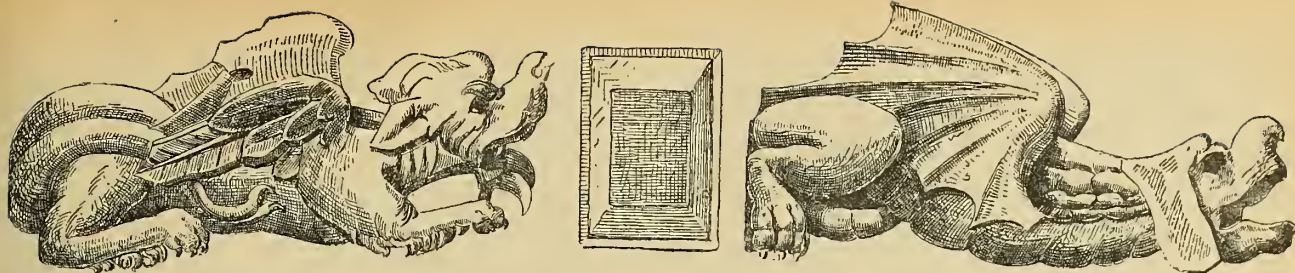



Fig. 276. — *Milano*, Doccioni del Duomo.

CAPITOLO QUARTO.

Arte Gotìca nell' Industria

§ 1.

Osservazioni generali (1).

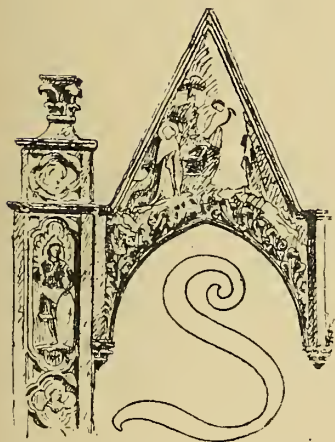



Fig. 277. — *Firenze*: Motivo di una cornice (trittico) lignea dipinta in un quadro degli Uffizi.

Su l'arte che dobbiamo esplorare, la Francia si impone - massime dopo gli studi del-

(1) Qualche opera non la cito perchè, di carattere generale, si trova indicata nei capitoli precedenti. — Du Sommerard, *Les Arts du moyen-âge*, atlante 5 vol. di testo (10 serie) e albo di 510 tavole di cui 100 in oro e colori. Parigi, 183?, Opera principe. - Willemin, *Monuments français inédits p. s. à l' histoire des arts depuis le VI^{e} siècle jusqu' au commenc. du XVII^{e} siècle. Choix de costumes civils et militaires. d'armes, armures, instruments de musique, meubles de toute espèce et de dècorations intèr. et extèr. de maisons*. 2 vol. con 302 tav. in parte colorate, Parigi, 1839. Benchè opera vecchia, merita di ricordarla. Al W. spetta l' onore di essere stato uno dei primi a riconoscere la importanza dell'arte medieva. Egli — semplice incisore — è il precursore del Du Sommerard, del Didron, del Louandre, del Labarte, del Viollet-le-Duc. — Guénébault, *Dictionnaire iconogr. des monuments de l'antiquité chrèt. et du moyen-âge*, 2 vol., Parigi, 1845. Importante. *Instrumenta ecclesiastica, edited by the Ecclesiastical society*, 2 volumi con 144 tavole, Londra 1847-56. — Louandre, *Les Arts somptuaires. Histoire des arts, du costume, de l'ameublement et des industries qui s'y rattachent, publ. sous la direction de Haugard-Maugé*. Parigi, 1857-1858. Opera vecchia che può ancor rendere qualche servigio. — Braund's, *Illustrations of furniture, candelabra, musical instruments, ecc., from the Great Exhibitions of London and Paris, with examples from Royal Palaces and noble mansions.* Illustrato. Londra, 1858. Gailhabaud, *L'Architecture du V^{e} au XVII^{e} siècle et le arts qui dèpendent* (*Sculpture, peinture murale, peinture sur verre, mosaïque, ferronèrie, etc.*), Parigi, 1858. Molte belle illustrazioni; testo vecchio e scadente. *L'Art pour tous; encyclopèdie de l'art indust. et dècoratif, publ. par E. Reiber et Cl. Sauvageot.* Parigi, 1861 e seg. Contiene una grande quantità di oggetti che possono interessare il mio lettore. — Pugin, *Glossary of Ecclesiastical Ornament a. Costume, setting forth the Origin, History, a. Mystical Signification of the various Emblems, Devices, a. Symbolical Colours, peculiar to Christian Design of the Middle Ages, with especial reference to the Decoration of the Sacred Vestments a. Altar Furniture formerly used* in *The English Church.*, 3.^{a} ediz., Londra 1868. Molte illustrazioni colorate. — Rohault de Fleury, *Mémoires sur les instruments de la passion de Jésus-Christ.* Con 23 tav., Parigi, 1870. Cito ancora qualche lavoro che contiene la precedente bibliografia, trattandosi di pubblicazione ragguardevole, che non va dimenticata se non pel contenuto storico, vecchio, inservibile sostanzialmente. Viollet-le-Duc. *Dictionnaire rais. du mobilier français de l'èpoque carlovingienne à la Renaissance.* Molte illustrazioni, Parigi, 1872-1875. — Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen-âge et à l'èpoque de la Renaissance* 2 ed. 3 vol. con 80 tavole di cui 64 in cromo. Parigi, 1872-1878. — Collection Basilewsky, *Catalogue raisonné, prèc. d'un Essai sur les Arts industriels du Ier au XVI^{e} siècle par A. Darcel et Basilewsky.* Con 50 tavole molto colorite, Parigi. 1874. *L'art des Catacombes (Ivoire, bronze). L'Art byzantin (Ivoire, èmaux). L'Art au Moyen-âge (Orfèvrerie, ètain, èmaux). L'Art de la Renaissance (Ivoire, èmaux). L'Art oriental (Bronze, ètain).* — Rohault de Fleury, *L'Evangile*, 2 vol. con 100 tav. Tours, 1874. — Bucher. *Gesch. d. techn. Künste*, Stoccarda, 1875. Dall'arte bizantina in avanti con illustrazioni. — *Inventaire gènèral des richesses d'Art de la France, publiè sous les auspices du Ministère de l' Instruction publique, avec le concours de l' Administration des Beaux arts. Monuments religieux. Tome I et II. — Monuments civils. Tome I et II. — Province, Monuments religieux, Tome I. — Monuments civils, Tome I, II, III et V. — Documents. Archives du Musée des monuments français. I partie. (Papiers de A. Lenoir et documents tirès des Archives de l'administration des Beaux Arts). — Archives du Musèe des monuments français.* Parigi, 1877-91. — Rohault de Fleury, *La Messe, Etudes Archèologiques* 8 vol. con circa 700 tav., Parigi 1883-94. Il sommario dà un'idea sull'importanza di quest'opera spesso citata. I. *Avertissement. Texte expliqué de la Messe. Iconographie de la messe. Autels.* II. *Ciboria. Retables. Tabernacles. Confessions, Chaires* III. *Ambons, Chancels. Jubès. Sacristies. Piscines. Choeurs. Eglises.* IV. *Communion. Pains eucharistiques. Calices. Patènes. Burettes. Cuillers. Chalumeaux*, ecc. V. *Autels portatifs. Ciboires. Regna. Croix liturgiques. Encens. Offertoria. Benitiers.* VI. *Lampes, Chandeliers. Livres liturgiques. Lectoria. Lutrins. Diptyques. Paix. Flabella. Chauffoirs d'autel. Cloches. Orgues. Vètements d' autel. Corporaux. Voiles. Fleurs.* VII. *Amicts. Aubes. Ceintures, Manipules. Etoles. Dalmatiques. Chasubles.* VIII. *Chapes. Voiles de mains. Couleurs liturgiques. Tonsure. Pallium. Superhumèral. Crosses. Anneaux. Croix pectorales. Peignes liturgiques. Mitres. Tiares.*

l'Enlart (1); onde colui il quale oggi escludesse le origini francesi dall'architettura gotica in Italia, per conseguenza da ogni forma artistico-industriale nascente dall'architettura, mostrerebbe la sua insufficienza a trattare di queste cose. Egli potrebbe venire scusato un poco, da ciò che gli scrittori italiani si interessarono mediocremente all'arte gotica, e dimenticarono gli edifici di cotale stile i quali non sono quelli monumentali, cioè: il Duomo di Milano, Firenze, Orvieto, Siena, (cito senza rispetto alla cronologia) le chiese di S. Giovanni e Paolo e dei Frari a Venezia, il Palazzo Ducale, il Palazzo Vecchio e l'Orsanmichele a Firenze, qualche palazzo di Siena, qualche castello del Piemonte, nè so che altro edificio civile indicare, perchè meno attirarono gli edifici civili dei religiosi essendo quest'ultimi, in generale, non solenni come le chiese. E se affermo che si interessarono agli incunaboli gotici, posseduti dall'Italia architettonica, pochi od oscuri scrittori, nessuno può smentirmi. La ragione di ciò deve esistere, ed io ne veggo due; la prima, principale, che il nostro spirito va assorbito di cultura classica onde, fino a ieri, le nostre pupille non si dilettarono che alla placidità delle linee create da Roma e ripetute dal Rinascimento; la seconda, che i più antichi edifici gotici italiani, i più belli o i più puri, sorgono su aperta campagna in luoghi non visitati, talora inospitali e malsani. Sono abbadie un tempo fiorenti di vita, di cultura, di bellezza; abbadie erette dai Cistercensi, diffonditori d'architettura gotica in Italia, veri colonizzatori del Gotico nell'Europa cristiana, non esclusa la Spagna, l'Inghilterra, soprattutto la Germania, che si ritenne la madre del nostro stile; nè forse offendo il vero a sospettare che qualche lettore possa sentire oggi la prima volta, il nome delle Abbadie o Chiese di Fossanova, (provincia di Roma), Casamari (provincia di Roma), Valvisciolo (provincia di Roma), Toscanella (presso Viterbo), S. Maria d'Arbona (Abruzzi), San Galgàno

Chaussures. Gants. — Castellani, *Catalogue (de vente) des objets d'art antiques du Moyen-âge et de la Renaissance de la success. A. Castellani.* Con 51 tavole e varie incisioni intercalate. Roma, 1884. Bisogna tener conto dei Cataloghi di vendita; taluni sono molto bene illustrati e contengono delle utili notizie. *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie, publié par la Société impériale d'Encouragement des Arts.* Pietroburgo, 1886. Molte tavole in cromo. Testo russo e francese. — Melani, *L' Ornamento policromo nelle Arti e nelle Industrie artistiche.* Milano, 1886, Atlante di disegni d'ogni epoca e d'ogni stile in colori. — Beissel, *Geschichte d. Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze,* Treveri, 1887. *Quartalsschrift, Römische, f. christl. Altertumskunde und Kirchengeschichte, hrsg. v.*, A. de Waal, Roma, 1887 e seg. *Zeitschrift für christliche Kunst*, Düsseldorf, 1888 e seg. V. i Cataloghi di R. Erculei delle Esposizioni retrospettive e contemporanee d'Industrie artistiche tenutesi a Roma, *Intaglio e intarsio in legno*, Roma, 1885: *Tessuti e Merletti*, Roma, 1887, *Arte Ceramica e Vetraria*, Roma, 1889. Ognuno contiene il riassunto della storia di quella industria d'arte di cui fu oggetto l'esposizione; e, in parte, il riassunto venne redatto da vari autori. Non sono illustrati. Il Catalogo dei tessuti contiene delle marche. — Melani, *Arte italiana,* Milano, 1893, Atlante di disegni d'ogni epoca e d'ogni stile — De Fabriczy, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano* Cod. Magliab, XVII, 17 nella Bibl. Naz. di Firenze. Estr. dell'*Arch. st. ital.*, serie V, tomo XII, anno 1893. Il codice è di un A. del Cinquecento che scrisse, pare, tra il 1542 e il 1548; costui tolse notizie dal Ghiberti e dal Libro di Antonio Billi compilò la vita di parecchi artisti antichi e moderni e delle note di opere artistiche. — Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst.* Friburgo, 1896. Importante, dello stesso, la *Real-Encyklopedie* citata. - Molinier, *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie du Ve à la fin du XVIIe siècle*, Parigi 1896 e seg. Fu citata, ma non fu dato il titolo dei volumi. Trattandosi di un'opera monumentale, per quanto il contenuto ispiri riserve in parecchi punti, scritta da un autore il quale, da tempo, si occupa d'arte industriale, conviene precisar meglio la pubblicazione, ricchissima di incisioni intercalate e di grandi tavole. Si divide in quindici volumi: Vol. I. *Les ivoires. Les diptyques consulaires et les ivoires, à sujets chrétiens. Les ivoires byzantins.* — Vol. II. *Les meubles du Moyen-âge et de la Renaissance.* — Vol. III. *Les sculptures microscopiques. Les cires. — Les meubles et la décoration intérieure au XVIIe et au XVIIIe siècle.* — Vol. IV. *L'orfèvrerie religieuse. L'orfèvrerie civile.* — Vol. V. *La bijouteri et la joaillerie. L'horlogerie. La glyptique.* — Vol. VI. *La tapisserie, les étoffes et la broderie au Moyen-âge et à la Renaissance.* — Vol. VII. *Le tapisserie, les étoffes et la broderie au XVIIe et au XVIIIe siècle.* — Vol. VIII. *La céramique orientale. Les faïences hispano-moresques. Les faïences italiennes.* — Vol. IX. *La céramique française du Moyen-âge et de la Renaissance.* — Vol. X. *La céramique française (suite) Rouen, Lyon, Nimes, Nevers. — Les fabriques normandes. — Moustiers, Marseille, Strasbourg, etc. Les poteries d'Allemagne et de Flandre.* — Vol. XII. *Les origines de la porcelaine européenne. Les fabriques françaises et étrangères au XVIIe siècle.* — Vol. XII. *Les émaux peints en France et à l'étranger à l'époque de la Renaissance. Petitos et ses successeurs. Les émaus de Saxe.* — Vol. XIII. *La verrerie. La mosaique. Les vitraux. La peinture sur verre.* — Vol. XIV. *La ferronnerie et la serrurerie. La dinanderie et les petits bronzes. Les plaquéttes. Les incrustations sur métaux. Les cuirs ouvragés; la reliure* — Vol. XV. *Les armes. La coutellerie.* — Anche il Molinier non vuol toccare l'epoca moderna. La modernità scotta soprattutto agli storici d'arte letterati; costoro non vedono salvezza che nelle cose antiche. Però il M. sorprende che ciò faccia. Se tutti facessero così, gli scrittori che verranno non avranno sorgenti d'informazione. La forza degli scrittori letterati sta nelle date vecchie; essi, generalmente, non possiedono la pratica e la coltura a giudicare la bellezza. — Marcel, *Les Industries Artistiques* con disegni del Collombar, Parigi 1904. Riassunto superficiale sulla storia delle industrie artistiche con alcune piccole incisioni. — Thieme e Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler:* 20 vol. in 8, Lipsia, 1903 e seg. Gli AA. o compilatori si valgono di molti scrittori e il L. è un Dizionario generale degli artisti, pittori, scultori: architetti, incisori e artisti industriali dall' antichità al principio del XX secolo. In sostanza è la rifusione del Nagler's *Künstler-Lexikon* che aveva bisogno di essere ringiovanito. — *Arte italiana Decorativa e Industriale* periodico cit. nelle bibliografie precedenti, sempre utile a sfogliarsi, soprattutto per la ricca messe di materiale illustrativo in esso raccolto. Disegni intercalati, fotoincisioni, tavole eliotipiche, a colori, particolari grandi al vero. Nelle annate dell' *Arte ital. decor.* quasi in ogni numero, sotto la rubrica *Note Bibliografiche*, ho reso conto di volumi vecchi e nuovi su l'Arte nell'Industria. — Bury *Remains of ecclesiastical wood work.* Londra senza data. Cito di nuovo il Catalogo principesco della Collezione Spitzer: la Collezione suscita il più grande stupore, e pare impossibile che un privato possa aver raccolto tanti begli oggetti pagandoli del suo, ed abbia potuto liberamente scegliere in un campo cotanto eclettico, nel tempo e nello spazio, come potè lo Spitzer; il quale riunì avori, ferri. mobili, oro, argento, cuoi in numero considerevole specialmente nello stile che qui si studia. — Hirth, *Der Formenschatz.* Monaco, vari atlanti di disegni d'ogni epoca e d' ogni stile. Buona pubblicazione, ricchissima di tavole. La *Revue Archéologique*, la *Revue de l' Art Chrétien*, la *Revue des Arts décoratif.* Altre Riviste furono indicate sopra, non l'*Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit-Organ des Germanchen Museums*, 1853 e seg. V. anche tanto gli Annali dei Musei tedeschi quanto di quelli italiani. *Jahrbuch der Königlich Preussichen Kunstsammlungen.* Bertino, L' arte nelle Industrie vi è assai dimenticata; e, al solito, v. il Vasari ediz. Milanesi-Sansoni. Cito quest'opera benchè al periodo che ora esploro, non serva tanto quanto al periodo seguente; e vedansi le varie annate degli *Archivi o Bullettini* regionali utili a consultarsi, non tanto per le memorie originali, quanto per le recensioni dei libri relativi a persone o cose della regione. Si ricorda che le note bibliografiche ai singoli soggetti, legno, ferro, ecc, completano via via, quelle dei luoghi antecedenti.

(1) *Origines françaises de l' Architecture gotique en Italie*, Parigi 1894.

(presso Siena), Chiaravalle (presso Milano), Chiaravalle della Colomba (presso Piacenza), Chiaravalle di Castagnola (fra Ancona e Jesi); lo che mostra, in parte, la ricchezza proto-gotica d'Italia, ricchezza nascosta, ignota o mal nota, di questa nostra terra, la quale possedette i germi del Gotico (si trovano nell' architettura lombarda) e li abbandonò alla Francia, affinchè sui campi della Borgogna fecondassero e si preparassero a lieta esistenza, mercè le cure dei Cistercensi, nei luoghi mentovati di Fossanova, Casamari, Valvisciolo, Toscanella, S. Maria d'Arbona, San Galgâno.

Non posso dimostrare, perchè questo luogo è inadatto e a ciò intese l'Enlart (1), che i principali edifici italiani, i più antichi del Gotico, le Abbadie di Fossanova e Casamari, ripetono in parte le loro forme da quelle anteriori di chiese della Borgogna, come Saint-Etienne di Vézelay, Pontaubert, Nuit-sous-Beaune, Tannay; e stabilito che l'Italia a' primi del Dugento circa, ricevette l'architettura gotica della Borgogna dai monaci Cistercensi, riaffermo che l'uso del Gotico in Italia, venne favorito da un vivo passaggio di ispirazione e cooperazione franca sul nostro suolo. Cotal passaggio, in diversa misura, continuò nel Trecento e si ricorda alla fine di questo secolo a Milano, in quel Duomo cosmopolita, e successivamente si ricorda nel Piemonte, che ricevette dalla Francia gotica un tesoro di idee, nel XV secolo, quando pareva spenta, nella Penisola, la fiamma medieva.

Un fascio di luce estetica poteva partirsi dall'Italia trecentesca per la Francia, se questa avesse potuto accogliere la pittura ciclica; il genio di Giotto aveva le ali da spiccare, securo, il volo verso ogni lontano lido, ma verso la Francia non si diresse; si mosse invece il senese Simone Martini, il Giotto della scuola pittorica trecentesca di Siena, il quale mostrò ad Avignone, nei tempi di Benedetto XII (1334-42), il fàscino della nostra pittura, con scarso frutto.

L'arte decorativa della Francia è la pittura su vetro, e gli edifici francesi traforati da grandi finestre, non offrono la superficie a pittura ciclica; avvenne quindi che l'Italia si trovò incapace a restituire alla Francia, anche parte della genialità che aveva ricevuto (2) dai Cistercensi; nè potè allora, il genio scultorico italico, sovrapporsi al franco.

A Notre-Dame di Parigi esiste un timpano, sulla porta nella Vergine, che appartiene al 1225 circa, e il suo maestro sembra il glorioso precursore dei bassorilievi, nella prima imposta bronzea del Battistero di Firenze. E a Chartres, Strasburgo, Amiens Bourges, Reims si ammira il tesoro scultorico della Francia gotica, materiato nel marmo, nella pietra, nel legno, nel metallo, nell'avorio; e si vede che la Francia precorse l'Italia nella scultura gotica, toccando altezze vertiginose.

Un secolo di differenza, sull'arte di Niccola Pisano (1205-7 † 78)! Costui, pisano o pugliese, vuolsi rivendicare alla Puglia, terra sino a ieri obliata artisticamente (1) ed esumatore di nuovi veri. Egli avrebbe condotto, lui solo — eroe incomparabile! — a gloriosi destini la scultura gotica, la quale cosa non corrisponde a verità, essendo esatto che Niccola Pisano scoperse all' Italia dugentesca la via luminosa del vero, che battè con più intenso fervore suo figlio Giovanni (1250 † 1329), degno di vivere allato degli scultori passionali di Francia, all'epoca di Luigi VII, Filippo Augusto, S. Luigi e sensibile, come Niccola Pisano, ai modelli francesi. Chè non occorreva la scultura monumentale a condurre gli spiriti sulla via dei maestri d' oltralpe; — quando si pensi al facile commercio di avori francesi, legni, ori, argenti, scolpiti o cesellati, si ammette quanto qui si dice, essendo attestato persino dalla vita allegorica nell'arte e nella letteratura medieva nazionale (influsso di

(1) Op. cit.

(2) Nel 1904 Parigi ordinò un' Esposizione dei Primitivi francesi che apparve a molti una sorpresa ed un insegnamento. Non erasi riesciti mai a ordinare il gran numero di pitture francesi, dal XIV, XV e XVI secolo (1350-1589) come si riesci nel 1904; tuttociò valse a provare che la Francia possedette una pittura propria, importante. dal XIV al XVI secolo, prima che gli artisti italiani, introdotti in Francia da Francesco I, spargessero i germi dell' arte italiana. Ciò tuttavia non include la pittura ciclica, cui io vado riferendomi ora; ma la pittura francese di cavalletto produsse delle opere potenti. Splendido un quadro d'ignoto della scuola d'Avignone (verso il 1470) la *Pietà*, dell'Ospizio di Villeneuve-lés-Avignon, una delle perle radunate a Parigi nel 1904. Si ricordi che Avignone ricevette, nel secolo XIV, Simone Martini. L'Esposizione accolse alcune sculture, le miniature, le vetrate, i disegni, gli smalti, i tessuti. (V. *the Studio* 1904, p. 191 e seg.).

(1) Il Bertaux volle provare recentemente che Niccola Pisano nacque nelle Puglie e si stabilì con suo padre, un Pietro di Puglia, in Toscana; mostrò inoltre che Niccola lavorò per Federico II e sotto la sua ispirazione, essendo stato il maestro più sapiente degli artisti di cui F. si giovava. Op. cit. vol. I, p. 802. V. anche Melani, *Nell'Arte e nella Vita*. La questione sulla patria di Niccola Pisano si trascina da anni e anni, con alterno orientamento a favore della Toscana o della Puglia. Al presente esiste una corrente favorevole alle Puglie. Il Bertaux aveva sostenuto l'origine pugliese di Niccola Pisano in *Annales internationales d'Histoire, Congrès de Paris*, 1900, *VII^me section: Histoire des Arts du dessin*, 1902, prima che nel vol. citato. Cfr. anche Caraballese *Da Niccola Pisano a Niccolò bolognese* in *Rass. Pugliese* vol. XV, 1898, vol. 5, p. 119 e il Supino in un suo volume *Arte Pisana* (Firenze 1904) ripubblicazione rivista, di scritti antecedenti coll'aggiunta di alcune pagine su vari monumenti d'architettura a Pisa — quest'ultimo è uno studio superficiale — sostiene ancora la origine pisana di Niccola, p. 43 e seg. Egli però si dichiara incompetente a giudicare d'architettura, ciò è onesto e onora il mio A. allato di altri che sentenziano superbamente e alle autorità pubbliche che poco si curano al decoro di chi studia, della nostra arte affidando importanti incarichi a chi mai si occupò alle nostre discipline.

Francia), onde le opere di Niccola e Giovanni Pisano portano il segno (1).

L'arte, infine, sorse a novella espressione nel XIV secolo e possedette lo stile gotico, dall'architettura all'industria; ma cotale stile ricevette dalla natura del suolo, e dalle cure dei suoi coltivatori maggiore o minore vita e aspetto vario in questa Italia, la cui configurazione geografica si creò apposta a disegueglianze etnografiche marcate. Firenze ebbe un Gotico particolare e la Toscana, che fu la regione italica meno fedele al Gotico, si espresse goticamente più di quanto la cronologia esigerebbe (2).

Volse, il nostro Quattrocento, a comporre e intagliare il legno ad esprimere idee alla gotica o in un modo bilingue, innestando le forme che l' architettura del Brunellesco aveva ripudiate, alle forme che la scuola classica esaltò. Perciò l'arte del legno, nel Medioevo gotico, conta molti monumenti gotici o goticizzanti, specialmente goticizzanti, nella classica Toscana del XV secolo; e questo che si dice della regione tosca, si ripete, a più forte ragione, degli altri luoghi italici.

Il periodo gotico dell'arte nell'industria italiana, si distingue quindi, dal periodo gotico dell'architettura, in ciò che il primo godette vita più lunga e alacre, e la godette in quella dolce Toscana — direbbe Cino Sinibuldi — ove il Brunellesco inalzò al genio classico della nostra terra, vari edifizi nello stile che il prodigioso Maestro aveva dissepolto a Roma; onde, mentre Firenze vedeva sorgere la Loggia degli Innocenti, la Chiesa di S. Lorenzo e il Palazzo Pitti, i maestri intagliatori e gli orefici continuavano a adoperare ogive, pinnacoli, gattoni, rosoni traforati finestre lunghe e sottili, tutto l' ornamento dell'artista gotico. L'architettura italica quattrocentesca vide ciò in certe regioni, ed a Firenze (escluda Siena e lo Stato senese [1]) l' architettura delle chiese e dei palazzi, classica, s'intrecciò a quella gotica dell'arte industriale.

Nel settentrione Venezia vide le sue tradizioni bizantine incunearsi nel XIV secolo: il Duomo di Chioggia possiede un reliquiario del 1321 di carattere bizantino, e alla Scuola di S. Giov. Battista il reliquiario cosiddetto della Croce, dono del 1366 di Filippo de Meizières, benchè eseguito a Venezia, ha analogia con i modelli greci del Tesoro di S. Marco (2).

Venezia, tarda alla vita della pittura, ebbe una scuola musiva infeudata al Bizantinismo, così può incolpare il Bizantinismo se, pur considerando i suoi maestri Paolo e Lorenzo da Venezia pittori trecenteschi, — restò addietro a altre regioni italiche, persino a città inferiori, prossime a lei, come Verona e Padova (3).

Vedremo una quantità di monumenti veneziani i quali, lungi dal presentare la purezza delle linee gotiche, offrono, associati con un garbo particolare, i temi gotici a quelli del Rinascimento; e forse nessuna città, come la nostra, offre, accompagnati in profonda tenerezza, i due caratteri stilistici, gotico e classico, stretti da vincolo orientale che è vanto di Venezia.

Notava il Paoletti che l'intaglio in legno, relativamente all'evoluzione del Rinascimento, non progredì nella nostra città come l'architettura, ma si serbò fedele, qualche tempo, a certe tradizioni locali e subì l'influenza dei maestri forestieri i quali lavorarono cogli artisti veneziani nelle officine veneziane; ciò in fatti assicurano le date che si raccolgono studiando a

(1) D'Ancona, *Le rapp. allegoriche delle Arti liberali nel Medioevo e nel Rinascimento* in *L'Arte*, Roma, 1903.

(2) Firenze va citata specialmente per le sue raccolte del Museo Nazionale, in special guisa la Collezione Carrand del C. ricco lionese († 1888) il quale la lasciò alla città di Dante e di Michelangelo. Così offro le seguenti indicazioni: — Campani, *Guida per il visitatore del Museo Nazionale di Firenze*, Firenze, 1884. — *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma, 1898. — Rossi, La *Collezione Carrand* in *Arch. st. dell'Arte*, II, p. 22. Fra gli altri Musei, notevoli ai nostri studi, si cita Cluny, il Kensington e quello d' Arte applicata a Vienna e a Berlino. Per quello si ricorda la guida del Museo, *Führer durch das K. K. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie* (Vienna 1901, con alcune illustrazioni), nelle ultime pagine della quale si legge un indice delle pubblicazioni del Museo stesso dal 1864 al '93; pel *Kunstgewerbe-Museum* di Berlino, di cui come degli altri grandi Musei, per a grande estensione delle raccolte, sarebbe poco possibile un Catalogo generale, ad iniziare il curioso fu pubblicato, e io indico — un volume guida come quello del Museo di Vienna e di Londra, col titolo: *Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums*; e si stamparono parecchi Manuali illustrati (Handbücher) e varie pubblicazioni più ampie destinate ai bisogni dell'arte industriale. Nel Museo Kensingtoniano esiste la Guida riassuntiva e si citano, qua e là i Manuali d'Arte: *The Guide to the Victoria and Albert Museum South Kensington.* E cito, per Cluny, il seguente vecchio e grosso Catalogo. — Du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et Description des Objets d'art*, Parigi, 1883. Contiene importanti notizie storiche sui principali oggetti, e dei riassunti sopra vari rami d' arte nelle industrie. Più recente è la pubblicazione *Le Musée de Cluny*, Parigi. Albi di cose particolari consacrati alla Pietra, al Marmo, al Legno, cioè alle cose di pietra, marmo e legno. Il primo uscì nel 1899.

(1) Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese raccolti ed illustrati*, Siena 1854. Eccellente contributo alla storia dell'arte e delle industrie artistiche toscane.

(2) Urbani de Gheltof, *Les arts ind.*, p. 18.

(3) Urbani de Gheltof: *Les Arts industriels à Venise*, Venezia, 1885. — Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Carrer*, Venezia 1859. — Cecchetti, *La Vita dei Veneziani* nel 1300 (Le Vesti) Venezia, 1886. Dello stesso, *Raccolta veneta di docum. relativi alla storia, all'archeologia, alla numismatica.* Paoletti, *Arch. e Scult. del Rinascimento a Venezia*, Venezia, 1896-97. Si occupa anche di legni, bronzi, ecc. — Levi, *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia, 1900, 2 vol. senza illustrazioni, contenente l'inventario di raccolte private, di chiese, e la storia, riassunta, degli istituti pubblici d'arte di Venezia e delle isole di Murano, Torcello, ecc. D'Hondt. - Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*. Lipsia, s. d. V. il *Bull. Bibliografico* in ogni n.° del *Nuovo Arch. Veneto* sì come le memorie inserite nel *Bullettino*.

Venezia i lavori scolpiti e intagliati (1). Così i documenti scuoprirono al Cecchetti, e a noi, due forze straniere vissute nella Venezia del secolo XIV, la greca, dimostrata da molti maestri greci che abitavano la Incantatrice, e la tedesca, soprattutto dimostrata da molti maestri tedeschi (2). Ed anche nel secolo successivo, imperando il Gotico di transizione, vissero a Venezia molti artisti forestieri non esclusi i francesi; nè si può non ammettere che essi non abbiano offerto il loro tributo di attività al fiorire delle arti industriali veneziane: l'intaglio e l'oreficeria in particolar guisa. Solo ciò ammettendo (perchè dovrebbesi escludere?) si spiegano certe forme esulanti dai costumi locali o nazionali, che portarono le tradizioni dell'arte veneziana, ad innestarsi con motivi non veneziani.

Dall'altro lato, il Piemonte possedè un Gotico infrancesato aderente, come era esso Piemonte, alla Francia nella politica e nei costumi; e può impressionare che il Gotico piemontese sia vissuto nel XV secolo non nel XIV, come parrebbe ragionevole per accordarsi alla cronologia meglio accolta. Così il Piemonte protrasse lungamente l'esistenza del Gotico, e la nostra regione vanta un cumulo di opere medieve nelle sue Cattedrali, Abbadie, Chiese, da Chieri ad Asti, da Alba a Saluzzo, da Susa ad Ivrea, da Aosta a Bardonecchia e a Staffarda. Quivi l'arte si fermò, vogliosa di plauso, sui monumenti lignei e metallici, cori, sedie episcopali, decorazioni d'altare, sedili capitolari, lavori di ferro e oreficerie, sorridendo sempre. Agli edifici sacri si aggiungano i Castelli, e si avrà un complesso di opere da empire di meraviglia (3).

Il XIV secolo va dolorosamente celebre negli annali della città di Roma. Civiltà, letteratura, arte, tutto svapora in così nefasto periodo: — lotte o atti vandalici, ecco tutto. La scuola romana, salita a certa prosperità nel secolo anteriore, si estingue; i Còsmati non vengono sostituiti; e Roma, che non produce artisti propri, deve ordinarsi a raccoglierne; e ne giungono, all'Eterna Città, in frotte, passato il periodo torbido che condusse Roma a cedere il suo posto ad Avignone; ciò che viepiù condusse la città a miserevole vita; vita da bifolchi e da briganti, che il governo papale non seppe spegnere; onde il secolo trecentesco, artisticamente, è vuoto nella storia di Roma; la presenza di Giotto e di Giottino, di Giovanni da Milano e di Pietro Cavallini (+ 1364?), unico pittore romano interessante, non impedì che la nebbia si addensasse sopra alla Eterna Città, la quale attende il Rinascimento e il Barocco a rifarsi trionfando.

Presso Roma, gli Abruzzi, bene temprati alla bellezza, videro l'arte assorgere alla luce nel Medioevo; e se i terremoti non colpissero frequentemente e duramente questa bella regione, ivi sarebbero rimaste più ampie traccie di vita artistica locale. Quivi, ove il Rinascimento va rappresentato da pochi monumenti, in cambio il Gotico si diffuse e molto si infuturò nel tempo (1).

Ma avvenne, a questa regione, ciò che capitò alle Puglie, fu obliata, e il brigantaggio, la difficoltà delle comunicazioni concorsero a rendere meno agevole e desiderata la visita degli Abruzzi. Oggi però tutto ciò è cambiato e un gruppo di scrittori locali, il Bindi, il Piccirilli, il Pansa, il Pannella, il De Nino concorrono a lumeggiare la vita storica e artistica abruzzese, con memorie e volumi, che gli studiosi delle altre regioni italiche leggono e consultano.

Scendendo ancora, accennata l'oreficeria abruzzese gloriosa (da me fervidamente studiata (2)) vengo alla Corte di Napoli, la quale nel lusso non conobbe misura (veda quanto scrissi su Carlo I d'Angiò), onde continuò ad essere prodiga, nel Trecento, ed a mantenere gli orefici di corte (3); necessità regale, a quei

(1) Cecchetti, *La vita dei Venez.*, p. 145. Lunga lista di nomi p. 145, n. 4

(2) Paoletti, *Arch. e Scult. del Rinas. a V.*, p. 81, n. 2 e p. 87.

(3) Il Piemonte, persino nell'architettura quando il Classico era diffusissimo, restò fedele al Gotico, essendo artisticamente una provincia francese. La Casa ond'era dominato, risiedeva al di là dalle Alpi più che al di qua, e gli artisti francesi, che continuarono il nostro stile piucchè gli italiani, sospinti al Classico sino dai primi del XV secolo, creavano in Piemonte, ed eccitavano gli artisti locali, allo stile delle ogive. Onde, parlando di arredi domestici nei Castelli Valdostani - dal Quattrocento luoghi sacri alla bellezza - vedremo mobili, lavori metallici e ogni altro oggetto d'arte applicata, lumeggiato da spirito gallico, anche se opera di artisti locali; nè si parla degli oggetti che venivano direttamente di Francia o da mani francesi erano lavorati, nei paesi valdostani che una famiglia — la Challant — fiorì di opere d'arte e la natura giocondò di poesia.

(1) Nei miei *Ornamenti* pubblicai una bifora della casa Tabassi a Sulmona, nel suo genere, una delle cose più graziose dell'Abruzzo; è del 1449 gotica nell'organismo, coll'arco acuto, le trilobature e smerlature e gli ornamenti misti, gotico-classici. Potrei indicare altri esempi di goticismo in piena epoca del Rinascimento: una trifora rettangolare nel palazzo dell'Annunziata nella stessa Sulmona. Efficacissimi esempi si attingono nei lavori di oreficeria, su cui ci fermeremo un po' a lungo. Vol. II, p. 141, in cfr. colla pag. 135.

(2) Piccirilli, *Monumenti architettonici sulmonesi, dal XIV al XVI secolo*, Lanciano, 1888. Fra tutte le città abruzzesi, Sulmona presenta la maggior copia di pregevoli monumenti del XIV, XV e XVI secolo, appena ricordati dallo Schulz e dal Salazaro; ed è la città principale dell'oreficeria abruzzese. Veda altresì l'opera del Bindi cit. e del De Nino *Sommario dei monum.. degli. Abruzzi* Vasto 1904. Altri lavori sull'arte abruzzese vengono citati, nello svolgimento del capitolo. Alla conoscenza della storia e della vita artistica abruzzese, concorse molto la *Rivista abruzzese di Scienze, Lettere e Arti*, che si pubblica in Teramo dal 1885; quivi collaborano gli storici più diligenti dell'Abruzzo.

(3) Fra gli autori che trattarono argomenti attenenti alla storia artistica di Napoli e delle prov. nap. v. Filangieri, *Docum.*, vol. VI, pag. 640-45, e complessivamente *Documenti per la storia, le arti e le*

tempi, in cui la simpatia e il rispetto dei popoli conseguivasi collo splendore dei costumi. Senza entrare in un campo che non debbo esplorare constato che, vivendo Giovanna I, (1342-82) appartenne alla corte angioina un Giovanni di Santomero († 1349) francese (St. Omer) o italiano (S. Omero, Teramo); dopo di lui vi stette un m. Giovanni Siri da Firenze, e intorno a questo tempo, la corte di Napoli impiegò un Giovanni Meloniano di Amalfi, autore di legature artistiche ai libri della famiglia reale; inoltre verso il 1400 accolse gli orefici Francesco Perez e Pietro Toralla autori di lavori in oro destinati ad Alfonso d'Aragona, e molto su questo argomento si raccoglie nei libri dello Schulz, del Bindi, del Gmelin, del Bertaux.

La Sicilia desta ora poco interesse; il Gotico che non sia quello degli edifici, recò alla nostra Isola uno scarso tributo di bellezza. Parlo d'arte nell'industria, fuori di ciò il caso è diverso; ed il Gotico siculo possiede dei monumenti ragguardevoli e delle cose inedite, forse parte dovute a artisti non siciliani che la nostra fertile terra continuò a ricevere. Un senese, scultore, godette molto buon nome in Sicilia, che abitò non brevemente pare; autore di un cospicuo monumento a Guidotto de Tabiatis nel Duomo di Messina, costui si chiamò Gregorio di Gregorio da Siena (fior. nel 1333); e un altro senese, questi orefice, Giovanni di Bartolo vive all'arte, per un busto reliquiario il quale si conserva nel Duomo di Catania. Due artisti senesi trecenteschi — dunque — e due forti maestri delle cui opere la Sicilia si onora.

Il secolo XIV possedette più di noi la pompa degli ori, delle perle, delle gemme, delle vesti, e benchè sia scarso il materiale profano, gli Inventari e i documenti suppliscono a tale scarsità. Leggendo gli antichi Inventari si resta sorpresi da tanto lusso il quale, dalle minute cose sale agli oggetti più solenni, con una ricchezza che si mantiene alta dovunque, senza cura alla maggiore o minore importanza dell'oggetto su cui si posa; e la ricchezza non infrequentemente si appella all' arte la quale, sollecita, risponde con genialità, se la fantasia a ciò non si oppone; nulla curando se essa corrisponde a sacrificio di collettività o desiderio di singoli (1).

Esistettero le leggi ad infrenare il lusso, e Venezia le ebbe severe. — Il lusso trecentesco dei Venezian, era salito a tal cima, che il Senato sorse più volte a regolarlo; si fissarono gli estremi dei corredi nuziali, si promulgarono inibizioni come quella che le fanciulle dagli otto anni in giù non potessero ornarsi di oro, argento, perle, e nel 1334 si limitarono le vesti aurate o vellutate, oltrechè gli ornamenti preziosi (1).

Nè Firenze doveva star molto lungi da Venezia. Dante, parlando della sua città nella quale

Non v'era giunto ancor Sardanapalo,

ricorda la antica sobrietà fiorentina, amaramente, per mezzo del suo trisavolo Cacciaguida.

Fiorenza, dentro dalla cerchia antica,
Ond'ella toglie ancora sesta e nona,
Si stava in pace, sobria e pudica.
Non avea catenella, non corona,
Non donne contigiate, non cintura
Che fosse a veder più che la persona (2).

Federico III di Sicilia, nel 1306 proibiva alle donne, vedove o maritate, gli smalti alle acconciature del capo, e Roberto d'Angiò nel 1333 vietava alle donne d'Aquila e del suo distretto, gli smalti alle vesti (3); ciò si vide ugualmente a Firenze in quello stesso tempo.

Le leggi suntuarie restavano bene spesso lettera morta, perchè il lusso era connaturato ai bisogni dell'epoca e favorito dalla prosperità dei dominatori. La croce e la spada. Per ciò la Chiesa continuò, nel corso del XIV secolo, ad offrire, larghe e continue occasioni di lavoro; la qual cosa si ricorda benchè l'arte trecentesca abbia volato liberamente sul Castello; onde ogni volta che il principato civile volle le grazie dell'arte, il principato ecclesiastico non si oppose, tenendosi, tuttavia, la parte somma.

Una novella fonte di studio dunque attira la curiosità: il Castello feudale che oltre le sale sontuosamente ornate, le sale d'onore, aveva le stanze comuni con mobili andanti ed arredi ordinari; e i letti, le panche, gli sgabelli, i cassoni, gli alari, i lumi di queste stanze rispecchiano la vita modesta

---

industrie delle provincie napoletane, 6 vol., Napoli, 1883-1891. Dello stesso: *Catalogo del Museo F.* Sfogli la rivista *Napoli Nobilissima.* Si ricorda ancora lo Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, pubb. da v. F. v. Quast., 4 vol. con molte tav. Dresda, 1860. Opera importante, e il Bertaux op. recente cit.

(1) Sacchi, *Sulle feste....... dei Municipi italiani nel Medioevo*, Milano, 1829.

(1) Cecchetti, *Le vesti*, p. 76-77.

(2) *Paradiso*, c. XV, v. 97 e seg.

(3) Novi, *Dell'arte vetraria nelle provincie merid.* in *Atti dell'Acc. Pontaniana,* Napoli, 1888, p. 41.

di coloro che dovevano abitarle; — gli uomini d'armi e i servi.

Ma quanto sfarzo nel resto di queste abitazioni turrite!

All'epoca in cui il feudalismo era in pieno vigore, la donna si trovava isolata; il signore avido di guerre e contese, di viaggi e tornei, stava quasi sempre lontano dal Castello, e la donna sola regnava entro le pareti della casa alla quale imprimeva il suo gusto, recandovi le raffinatezze del suo spirito, vago di amore e di lusso. Da ciò la poesia di questi tempi, e la contradizione dei costumi e della vita feudale oscurata da lotte e rischiarata da idilli.

La mano d'opera aveva toccato la sommità; — e il Trecento possedette dei lavoratori in legno, in metallo e in ogni altra materia, che stanno a pari coi maggiori del Rinascimento. Tanta bravura suolsi attribuire al modo con cui erano organizzati i lavoratori, alle maestranze o corporazioni artigiane.

L'antico artista o artefice parrà a noi legato ad un giogo insopportabile, e insopportabile parrebbe oggi, se a giudicare il passato non convenisse ridursi alla vita di questo passato. Nel tempo delle maestranze, esisteva una sana abitudine alla disciplina e la dipendenza corporativista valeva fratellanza; l'artista o artefice lavorava alla grandezza della propria corporazione, che dava decoro alla sua arte, stimando infeconda ogni attività non associata; onde l'arte si sovrapponeva all'individuo, l'opera allo strumento, e l'egoismo veniva distrutto dall'utile collettivo.

Le maestranze erano aperte a tutti; vantarono a Firenze i più grandi scrittori dei secoli XIII, XIV e XV; e se pensiamo, che un setaiolo, Goro Dati, tra le noie della bottega e le cure di Stato scriveva, sul finire del Trecento, una Cronaca e altre opere lodate, ed un secolo prima si matricolava all'arte di Por' Santa Maria Dino Compagni, non ci meraviglia l'importanza delle Arti all' epoca che si esplora (1).

Si costituirono normalmente nel 1266 le famose Arti Fiorentine che dettero tanto decoro alla città, e furono sette le maggiori, quattordici le minori; dopo la battaglia di Campaldino furono dodici le prime e nove le seconde, cui si aggregarono varie Arti complementari (« membri ») (2); riunendo arti e mestieri che oggi non si associerebbero. A Firenze i Medici e gli Speziali erano messi cogli scrittori e coi vasai a formare una delle arti maggiori, e in ogni dove tali Maestranze ricevettero statuti, leggi, privilegi di cui conviene tener conto, perchè tutto ciò volse a tutelare l'onestà e la dignità della produzione e dei produttori (1).

A Venezia, si suddivise l' organismo delle Arti « il testor non possa esser mercante, nè il mercante testor »; era vietato l'andare a lavorar fuori di città (si parla di tessitori), nè in alcun luogo dello Stato potevano portare velluti o drappi che non fossero lavorati nella « Dominante ». Nessun schiavo, a Venezia, o schiava poteva imparare l'arte della tessitura, ed era lecito vendere senza permesso de' Consoli gli schiavi che la conoscevano; anzi nel 1370 si chiedeva un elenco di tali schiavi. Era limitato il numero dei telai per evitare danno ai piccoli fabbricanti (si combatteva il monopolio dei grandi industriali); e chi, oltre al proprio, voleva esercitare un altro ramo d'arte, doveva superare certe prove. « Se alcun maestro dei veludi vuol fare l'arte della Semitaria da tirar, sia tegnudo de saver, ecc . . . ; del pari se un « samiter » voglia esser aggregato all'arte dei « veluderi » mostri di sapere « apparecchiare il teler de veludi » (2).

Lo Stato s' ingeriva persino alla tecnica dell'arte; prescriveva la quantità del filo, la qualità della seta, voleva che il pelo, trattandosi di velluti, fosse doppio e torto, ed altre cose prescriveva, secondo le convenzioni della sua regola, e altre cose voleva come dai fabbricanti di vetri e d'ogni altra specie di cose.

« . . . i verieri da Muran non possi far corporali
« di vero simile a quello di cristallo, e quello vender
« ai todeschi, la qual cosa redunda in gran danno
« e pregiudizio della detta arte » (*Matricola Arte privilegiata de suppialume*, anno 1318, li 2 gennaio (3)). E vantavano i loro distintivi.

Martino da Canale, nel corteo delle Maestranze artistiche all' epoca della nomina ducale di Lorenzo Tiepolo, il 23 luglio 1268, notò i maestri vetrai muranesi presenti alla processione con « scarlatti, fregi d'oro, ricche ghirlande di perle . . . guastade, oricanni

---

(1) Gargiolli, *L'Arte della seta in Firenze*. Firenze, 1868, p. X, in cfr. colla p. 290. Guido e Dino Compagni furono matricolati all'Arte di Por' S. Maria nel 1286: convento di Kalimala superiore.

(2) Villani, *Cronica* VII.

(1) Lo Schulz, op. cit., pubblica le prescrizioni fra gli orefici di Napoli, approvate da Ferdinando I (1463-92) il 25 sett. 1474, fra le quali si legge che nessun orefice può comperarsi una cosa qualsiasi della sua arte, se non per mezzo di quattro deputati.

(2) Cecchetti, *Le vesti*, p. 28-29. — Il Molmenti, *La Storia*, ecc., nota che ben prima del secolo XI, esistettero a Venezia « mestieri ordinati in corporazioni » p. 89.

(3) Cecchetti, *Delle Origini e dello svolgersi dell'Arte Vet. Mur.* p. 51.

ed altrettali vetrami gentili » (1); lo che indica, i segni di riconoscimento dei « verieri da Muran » ad emergere fra le altre Maestranze, ognuna delle quali possedeva il suo distintivo.

A Viterbo i vasai potevano andare e venire dalle loro officine a casa, di sera, quando eseguivano la cottura delle terraglie, ma in quelle sere soltanto. Questo leggeva l'Oddi in uno statuto della sua città. (1251) rilevando la importanza di tal privilegio, in un'epoca in cui era severamente punito chi non si fosse ritirato all'ora prescritta da leggi cittadine.

Nel Medioevo, dunque, le Maestranze contribuirono alla cultura pubblica e la storia di esse spiega un'influenza, sulla vita artistica del loro tempo, che nessun fatto annebbia; influenza la quale, nel tempo, si estende dall' arte all' uso che si faceva del denaro raccolto, destinandolo a eriger sedi signorilmente belle. decorate da sculture e pitture, come si vide a Firenze e a Venezia soprattutto: quivi nelle « Scuole » intitolate ad un Santo, famose ancora, onore dell'arte italiana.

La voce mobilia nella società medievale ebbe un significato più ampio di quello che le si attribuisce oggi; oggi la voce indica le sedie e i tavolini, le credenze, le opere lignee del falegname o dell'intagliatore, nel Medioevo significò tutti gli arredi di casa il vasellame prezioso, non esclusi i servi e gli animali. Il vasellame prezioso formava spesso un largo fondo nel patrimonio delle famiglie feudali, al quale si ricorreva in caso di bisogno senza vergogna; così si impegnavano argenti e ori, si vendevano a far denaro rivolgendosi ai prestatori che forse speculavano come gli attuali strozzini. Amedeo VI di Savoia avanti di partire per la spedizione d'Oriente impegnò la sua corona ducale a Modena; e cento esempi riuniti in antiche carte, provano che lungi dall' avvenir ciò, eccezionalmente, questo che dico costituì un'usanza abituale. Qualcosa fu detto su tale costume.

I letti, le credenze, i tavolini costituivano, se così posso esprimermi, la mobilia fissa dei Castelli medievali; tutto il resto, il vasellame, si collocava in grande casse, viaggiava coi principi e i baroni e viveva la vita nomade di questa gente in caccia di avventure, desiosa di feste, avida di denaro e accesa di amore.

Cotal vita nomade impresse ai mobili medievi un carattere loro proprio convertendone alcuni, come le casse destinate al trasporto delle masserizie, in sedie anche nei quartieri signorili; perciò, talora, si veggono sedute sulle casse re e regine in atto di ricevere omaggi, o dar ordini, o ricevere alti personaggi; la qual cosa fe' crescere l'importanza a questo mobile il quale, nel tempo, si fiorì di intagli e di pitture che a una cassa, dato l'ufficio suo d'oggi, meno converrebbero. Da ciò l'origine delle cassepanche e della voce attuale « cassa », deposito di tesori, oggetti preziosi o denaro; perocchè le casse ricevettero, in origine, masserizie e vasellame prezioso o, chi dicesse, il patrimonio mobile d'ogni famiglia; onde il contenuto recava ancora dignità al contenente, che dovette divenir meglio ornato, e nella mobilia medievale, la cassa fu uno dei mobili più belli. Una certa aridità di forme oppresse la fabbricazione degli oggetti mobiliari (parlo del mobile nel senso moderno); e tale aridità veniva corretta mediante stoffe o drappi, i quali si stendevano sulle credenze o sulle sedie munite di guanciali, sedie pieghevoli a iccasse, facilmente trasportabili, sulle tavole a cavalletti, molto usate dalla società medievale, e abbandonate quando la gente fu meno instabile.

Il mobile gotico ricevette un impianto semplice logico e robusto; concorse al suo aspetto leggiadro, quasi esclusivo al mobile gotico, l'ornamento il quale si affina, si assottiglia, si colorisce e si lumeggia coll' oro a divenir talora persino troppo intagliato e dipinto; chè il mobile gotico ricevette intagli ornamentali e figurativi, svolazzi floreali, intrecci geometrici, e immagini di santi, cavalieri, poeti, ciurmadori, cani, gatti, donne.

Un punto delicato dell' arte ebanistica medieva, diciamo gotica — quest'arte avendo continuato l'uso della policromia, — fu l' impiego dei colori accesi: l'azzurro e l'oro servì a illuminare i mobili e colla varietà dei colori, nei legni delle tarsie, si ebbero dei monumenti lignei gotici in cui la policromia artificiale si associò ai tenui contrasti della policromia naturale. Cotal festa di colori si traduceva in una festa degli occhi; e la memoria, ricordando la policromia delle architetture e sculture antiche, si sdegna al ricordo di cose lignee recenti o presenti in cui il colore è morto.

Sulla pittura dei mobili si fantasticò; alcuni storici attribuirono al pittor fiorentino Dello Delli (1404 † dopo il 1463) l'invenzione di questa pittura sui mobili; e anche se vogliasi — stando al Vasari —, che cotal

(1) Cl. XIV cod. LXXI, Bibl. Marciana cit. dal Cecchetti, op. cit., p. 9.

maestro abbia accresciuto il brio del colore sui mobili, ciò non va, più che non vada l'accordo degli storici su Dello. Cennino Cennini (fior. nel 1369) nel suo *Libro dell'Arte* di sulla fine del Trecento (1), consacra un capitolo, il CLXX, alla decorazione dei cofani e forzieri con pitture; ma se mancasse il Cennini esisterebbero i fatti raccolti. Da quando si esplora il campo medievale, è un continuo trovare mobili con oro e azzurro su sagome, fondi di intrecci o avvivatori di immagini; nè credo che il Kinkel, cui si attribuì l'onore di essere stato il primo a richiamar l'attenzione sui mobili dipinti, possa pavoneggiarsi in tale onore (2); egli catalogò una trentina di cassoni dipinti delle Gallerie italiane francesi e tedesche, ma il K. scriveva nel 1876 e l'attenzione sul colore dei mobili medievi, si svegliò tostochè le indagini premurosamente si volsero alla nostra arte. Cotali indagini vanno più là del 1876; ad ogni modo conviene compiacersi di questa verità: che i mobili medievali furono dipinti. Tutto si dipinse nel Medioevo e l'epoca gotica esaltò il colore.

Il Belgrano, scrivendo del Trecento, indica vari pittori di mobili (3); e le indicazioni degli storici si possono fortificare con modelli di casse o forzieri carezzati dal colore.

I pittori di mobili, erano tenuti in migliore considerazione di quanto non si vide in tempi vicini a noi. Costoro non esercitavano l'arte indecorosamente, per ciò che dipingevano mobili; così gli artisti più in vista si esercitavano a questo genere di pittura, la quale non differisce da quella delle pale o dei trittici. Essa narra non insolitamente, sui coperchi o sulle pareti delle casse o dei cofani, sulle spalliere dei letti o sulle catene dei cavalletti, scene sacre, idilli d'amore o di cavalleria, e domanda al pittore, col possesso del soggetto, la sapienza della sua arte; dove poi si limita a fregi ornamentali, richiede fantasia alacre la quale non può vantare un artista dozzinale. Ma l'aristocrazia degli architetti scultori e pittori, nacque da una imperfetta idea della bellezza. L'arte è una sola e vuole linee, rilievi, colori lungi da limitazioni di usi e di forme: se gli artisti antichi ci servissero solo a modello di questa universalità ossia unità estetica, essi sarebbero sacri per noi, che inventammo un culto falso e ci votammo ad una vita artistica la quale escluse sino a ieri, gli oggetti d'arte dal campo della « pura bellezza ».

I lavoratori gotici del legno usarono, con relativa abbondanza — elemento di policromia naturale! — le intarsiature geometriche, (veda, esempio importante, il coro nel Duomo d'Orvieto e quello nella Cappella del Palazzo Pubblico a Siena, che contiene intarsiature geometriche e svolazzi in girali intagliati, i quali adornano pannelli, a meglio preparare il trionfo della Classicità ornamentale) imitazione di quelle siculo-romane che adottarono, sul marmo, gli artisti romani detti Còsmati; intarsiature a scacchi, stelle, croci, ad angoli rientranti, emergenti in chiaro su fondo cupo; e questa imitazione produsse le tarsie di edifici, paesaggi, prospettive figurate che onorano i legni di cotale epoca. Le intarsiature, diffuse altresì nei lavori eburnei, (veda p. es. il famoso trittico alla Certosa di Pavia, lavoro celebre dell'epoca gotica) formano un lavoro paziente il quale si chiama alla certosina, perchè — vuolsi — esso lavoro fu coltivato dai monaci di S. Brunone, pazienti ed austeri, cui il tempo non mancava per accudire ad opere che ne richiedono tanto; ma il nome venne al sistema, forse, perchè il lavoro alla certosina è monacale. Si dice oggidì da certosino, ogni opera lunga la quale chiede alla pazienza più di quanto essa può dare.

Talora, nelle cose fini, al legno venne sostituito l'avorio e la madreperla; ciò si vide specialmente e precisamente nei cofani eburnei.

Siena emerge nell'intaglio gotico, e si gloria dei maestri insigni che formarono una scuola senese, non vinta da influenze forestiere, come la scuola piemontese, che pur molto interessa lo studioso di lavori lignei, La bellezza della scuola senese — lo vedremo — devesi ricercare in un gruppo di opere gotiche maestose, come i cori di Siena, Orvieto, Pienza cori delle Cattedrali rispettive e nel coro della Cappella del Palazzo Pubblico.

Mai l'architettura esercitò un'influenza diretta, tenace e invadente quanto sull'oreficeria gotica; l'architettura anteriore aveva ispirato dei reliquiari a mo' di basilica, con cupole, tetti, portici, frontoni, ma la architettura gotica, più largamente della lombarda e bizantina, s'impose agli orefici che capi-

(1) Questo aureo trattato tecnico, si pubblicò a Roma nel 1821 con annotazioni eppoi, in miglior modo, a Firenze nel 1859.

(2) *Mosaik zur Kunstgeschichte*, Berlino 1876, p. 368-401. V. anche Labarte, *Hist. des art ind.*, 2 ediz., vol. III, p. 440-441. — Burckhardt, *Gesch. der Renaiss*, 3 ediz. e Müntz, *Les Plateaux d'Accouchées et la Peinture sur Meubles du XVI au XVI siècles*. Parigi, 1894, p. 4-7 in cfr. con *Bull. de la soc. nat. des Antiquaires de France*, p. 1889, p. 232 e *Chronique de l'Art* del 26 ott. 1889.

(3) Op. cit., p. 86-87.

tanarono il campo trecentesco dell' arte nell'industria (1).

L'architettura è la madre delle arti industriali, di quelle che pigliano consistenza nel rilievo; ma altro è l'architettura degli edifici, altro quella delle oreficerie e dei mobili; così l' architettura degli edifici sospinta a dar immagine a mobili od oggetti d'oreficeria, compie uno sforzo e offende un principio, contro al quale si deve insorgere: quello che ogni materia deve ricevere la forma corrispondente alla sua proprietà. Nel caso del Gotico compiva uno sforzo la pietra e il marmo, adattandosi alle delicatezze dello stile; il quale, viceversa, si mostrava rispettoso dei suoi postulati decorativi quando, colle sue guglie, coi suoi pinnacoli, coi suoi interminabili trafori, materiava un reliquiario o un calice.

La mia osservazione va anche ai mobili; i quali non usurpano al Gotico della pietra o del marmo alcun diritto, quando gli archi a punta, i gattoni e le traforature abbelliscono un coro od una cassa, una credenza o un leggio, perchè il Gotico flessuoso può materiarsi agevolmente nel legno; quindi a ripetere — pensando ai mobili gotici — che la pietra e il marmo oltre a compiere uno sforzo, adattandosi alle irriducibili fioriture trecentesche, rinunciano un poco alla loro gravità, si dice cosa forse non comune, certo non irragionevole.

L'oreficeria spontaneamente si diè quindi al Gotico o il Gotico si diè ad essa, quasi fosse lo stile inventato apposta a materiare arredi del culto; onde anche là dove ebbe il suo nido il Rinascimento, a Firenze, e quando i Brunelleschi, gli Alberti, i Michelozzi erano morti, ivi argentieri e orefici adoperavano le ogive, i pinnacoli, i pilastri, le aguglie, i gattoni a comporre reliquiari, calici e simili; così mercè soprattutto, le opere d' oreficeria, il Gotico sopravvisse da noi alla sua morte, diremo così, ufficiale. Nè si creda che Firenze, il cui fervore al Rinascimento non conobbe tiepidezze, associasse nel Quattrocento e nel Cinquecento le forme gotiche tramontate a quelle classiche che intendevano soleggiare, nel XV secolo, il mondo della bellezza; se talora ciò avvenne, talora si vide il contrario, e in Toscana esistono dei pezzi d'oreficeria quattrocentesca o cinquecentesca di schietto carattere gotico.

(1) Uno dei modelli più efficaci, oggetti d'oreficeria ispirati direttamente dagli edifici architettonici, è il reliquiario del tesoro di Saint-Germain-des-Prés, rifatto nel 1408; una vera chiesa gotica monumentale col tiburio nel mezzo, esile e saldo, e gli archi arrampicanti. Lo veda riprodotta in Viollet-le-Duc, *Dictionn. raisonné du Mob.*, vol. I, p. 73.

Quanto si dice sulla scuola fiorentina, si ripete a più forte ragione sulla scuola quattrocentesca senese; dico a più forte ragione, perocchè le tradizioni medieve — gotiche — si mantennero tenacemente nella artistica città sacra alla Vergine.

Or piacciavi di considerare, quanto le voci militaresche, diffuse in ogni luogo del Medioevo, fossero ascoltate dagli artisti. Questi nel comporre l' ornamento di un arredo sacro, un reliquiario ad esempio, decoravano la base, il fusto, il motivo tabernacolare, anzichè di palme o croci, di torri o merli o beltresche; — la qual cosa avveniva più frequentemente di quanto non sia lecito immaginarsi (1). Non io lodo il sistema, perchè le forme d'un oggetto debbono corrispondere all' ufficio dell' oggetto medesimo, rilevo una verità, in cerca di documenti storici.

Questo avveniva soprattutto nell'oreficeria non nell'opere lignee; e se i mobili sacri non possono vantare un carattere loro proprio, rispetto ai mobili profani, i primi non svolgono dei temi militareschi nè in grande nè in piccolo.

Dovranno tutti riconoscere pertanto che oggi in cui è stato possibile riunire tante opere d' oreficeria nelle Esposizioni locali, regionali, generali d'arte industriale, che l'oreficeria medieva, (ora parliamo della gotica), raccolse una falange di artisti squisiti, e va considerata la prima arte industriale in Italia. Essa serve a dimostrare, contro alla vecchia persuasione che la Penisola scarseggi di opere gotiche, (il Gotico non essendo lo stile adatto al nostro clima e al temperamento degli Italiani) che, viceversa, noi qui possediamo numerosi monumenti in cui l' arco acuto vola fra pinnacoli sottili e statue innicchiate; e a sfatare la vecchia persuasione, concorre, in misura inaspettata e con giocondità trionfale, l' oreficeria gotica, la prima industria d'arte del Medioevo italico.

Perfino due scuole a piccola distanza in una regione medesima! Difatti la Toscana, se si parla di oreficeria, lungi da possedere una sola scuola trecentesca ne possedette due, come avvenne della pittura. Mi riferisco a Firenze ed a Siena, alla scuola di Firenze e di Siena; e la Esposizione d'arte antica senese tenutasi ivi correndo il 1904, offrì nuovi lumi o almeno li radunò (benchè Orvieto molto avesse

(1) Fra altri esempi d'architettura militare, nell' oreficeria gotica, ho in mente un grande reliquiario di metallo dorato posseduto dal Municipio della città di Castello, con mura merlate, torri qua e là merlate alla guelfa, draghi per docciaie, e non so cos'altro che possa esaltare un artigliere.

raccolto, nel 1896, su tal proposito) anche al fine, per noi storici ed esteti, di veder meglio entro le tendenze di due scuole fiorite contemporaneamente in due centri meravigliosi d'arte, a piccola distanza fra loro.

E gli Abruzzi, ancor su modesto territorio, possedettero tre centri principali di ori e argenti (1).

L'epoca che siamo a studiare, notevole sotto vari aspetti, salì a incomparabile altezza nel lavorio dell'oro e argento, e l'oreficeria gotica non morrà finchè la bellezza susciti rispetto ed ammirazione. Ogni età ha i suoi gusti, e noi giudichiamo oggi che l'epoca la quale fosse insensibile alla oreficeria gotica, avrebbe smarrito ogni senso di rettitudine estetica. Specialmente sotto al riguardo della leggiadria, nessuna epoca dette all'arte, che foggia il metallo in croci, reliquiari, calici, bastoni pastorali, tal solenne copia di bellezze come l'arte gotica; onde, per quanto sia stata larga e feroce la distruzione sul campo della nostra oreficeria, (ignoranza, bisogno o altra ragione), l'oreficeria gotica va lieta oggi, ancora, di tanti modelli, ed uno storico o uno esteta vi si smarrisce, mentre la varietà veglia il nostro campo associata all'abbondanza.

Come nel periodo medievale precedente, così nel periodo gotico l'oreficeria continuò ad essere foggiata anche in metallo non prezioso: il rame dorato. Di solito nemmeno l'argento si lasciava bianco, ma si indorava come il rame, dovendosi pregiare il lavoro non la materia. Questo criterio, basta a dimostrare l'elevato intuito dei nostri orefici e dei loro committenti; e se, talora, il sentimento dell'economia ispirò la scelta del metallo non prezioso, resta il fatto che ciò non irritò gli artisti nè i committenti; lo che onora, medesimamente, gli uni e gli altri. Non si può supporre, invero, che epoche così vive alla fede, non avrebbero trovati i mezzi a fabbricar dei crocefissi, dei reliquiari o dei calici d'argento, anzichè di rame, ove ciò si fosse voluto; si deve credere invece che la materia non intenerì i pii artefici trecenteschi, e si deve supporre che le fervide anime offerenti omaggi alla Chiesa, si interessassero esclusivamente al significato dell'omaggio e alla sua fulgida bellezza.

L'epoca gotica non abusò delle gemme come l'epoca bizantina, ma dove le pietre potevano opportunamente arricchire ed abbellire gli oggetti preziosi, la nostra epoca le mise. Esistono dei fermagli gotici i quali esultano alla bellezza delle gemme; e se il Gotico, non possedette le coperte d'Evangeliari su cui collocar tesori di gemme, smalti e filigrane, creò crocifissi, calici, reliquiari, soprattutto reliquiari, ad immergere la sua fantasia nella bellezza e nella pompa. La oreficeria gotica insomma s'intenerì meno agli sfarzi e più alle raffinatezze d'arte.

Gli smalti sono pressochè immancabili, nell'oreficeria gotica; siano medaglioni, siano stemmi, siano immagini: — balzanti dai colori, gli smalti concorrono con efficacia alla invenzione della nostra oreficeria.

La filigrana manca: e talora va sostituita da cordoni sottili che la imitano come vedesi, ad esempio, in un bel calice ministeriale nel Duomo di Veroli.

Fra le scuole d'oreficeria trecentesca emerse la senese, la quale forse venne pregiata fuor dalla Toscana più della fiorentina. Ne fanno fede molti lavori che si trovano qua e là: — Perugia ebbe parecchi orefici senesi ed opere senesi come Orvieto e Roma (a Roma i senesi Giovanni di Bartolo e Giovanni di Marco nel 1369 lavorarono due celebri busti, S. Pietro e S. Paolo, gia nel Laterano); e l'oreficeria senese influenzò una scuola d'orefici sviluppatasi a Viterbo nel XV secolo.

L'influenza toscana sull'oreficeria abruzzese non devesi dimostrare, essendo riconosciuta e parendo meglio opportuno osservare, in questo luogo, che delle scuole abruzzesi, la sulmonese, la più vetusta e la più feconda, possedette un marchio del XIII secolo (SVL = Sulmona) impresso su un dittico del Duomo di Lucera (1). Nello scorcio del XIV e nei primi del XV secolo, Sulmona aveva raccolto un gruppo di artisti eccellenti; orefici, pittori, miniatori, e l'oreficeria sulmonese produsse bene e molto; ne fanno fede le opere disseminate negli Abruzzi, a Roma, in Francia, in Inghilterra, in Germania, senza considerare quelle state distrutte.

Ricco di legni, lavori metallici, lapidari, eburnei, il campo che studiamo non è di opere ceramiche o vitree; il XIV secolo produsse delle mezze maioliche. Pesaro, Faenza, Gubbio, Città di Castello, Pavia, Padova, Venezia possedettero delle officine figulinarie per le mezze maioliche: chè le maioliche cominciarono a metà del XV secolo. La ceramica medieva — giova ripeterlo? — aspetta un illustratore che sappia interrogare i documenti e parlare

(1) Piccirilli, *L'Arte dell'orafo nella terra dell'Abruzzo* in *Rivista Abruzzese*, anno XII, fasc. 2.

(1) Bertaux, *Di un dittico sulmonese di argento nel Duomo di Lucera* in *Rivista Abruzzese*, a. I.

sulle fornaci e botteghe ceramiche del XIV, in quest'Italia che ebbe molta gloria d'arte da queste fornaci; senonchè nemmeno tutte le marche figuline furono sinora lette o interpretate con certezza, e le opere più vetuste sono rare o in frammenti.

Notò il Guasti che l'arte del vasaio fu esercitata a Firenze almeno fino dal secolo XIII; però, al solito, i modelli di quest' antica epoca, sono distrutti in estrema misura (1).

Il colore ebbe la sua parte in queste opere, e la ebbe larghissima sui vetri, cioè sulle vetrate di cui l'Italia del XIV secolo è poco provvista; la Francia, invece, in misura incomparabile. Ciò contribuì a imprimere una gaiezza speciale alle chiese francesi, e s'intona al carattere estetico dell'epoca.

Nel Medioevo il colore si diffuse dappertutto e, a costo di ripetermi, scrivo ancora che tutto si dorò e colorì all'epoca che ci interessa. Legno, ferro, bronzo, rame, pietra, marmo, osso, avorio, tutto ricevette le carezze del pennello, all'epoca presente, e l'oro ebbe la parte del leone. Il Rinascimento non abbandonò pertanto il colore, ma non lo onorò estremamente, così il Rinascimento appare meno festoso del Medioevo. Oggi invece il colore è scomparso, e sotto l'impero dell'ipocrisia trionfa lo scuro, il cinereo, il paglierino, espressione di riservatezza; ma nell'animo non alberga riservatezza, tutto sale a calore, tumulto, irrisione, scetticismo, e l'arte oggi vive in contrasto col sentimento.

§ 2.

Lavori di legno e pastiglia (2).

Il mobile gotico, ricevette — osservai — un impianto semplice logico, robusto, architettonico, ed una sagomatura timida; esso in questo si distingue dal mobile classico che associa le cornici sporgenti alle sagome rilevate; e trae effetto dal sobrio movimento delle masse e dalla finezza della decorazione architettonica. Esiste un contrasto fra le larghe masse del nostro mobile e la ricercatezza degli ornati, pazienti (perchè geometrici) e bassi di rilievo (perchè abbondanti); onde essi sono poco numerosi mancando di movimento, e molto vistosi occupando molta superficie. Talora gli effetti delle sagomature, nel mobile gotico, vengono soppressi dalle sagome a taglio e, sul davanti, il pezzo sagomato appare liscio col solo profilo delle modinature, la qual cosa non si usò nel Rinascimento; l'osservatore pregia tale

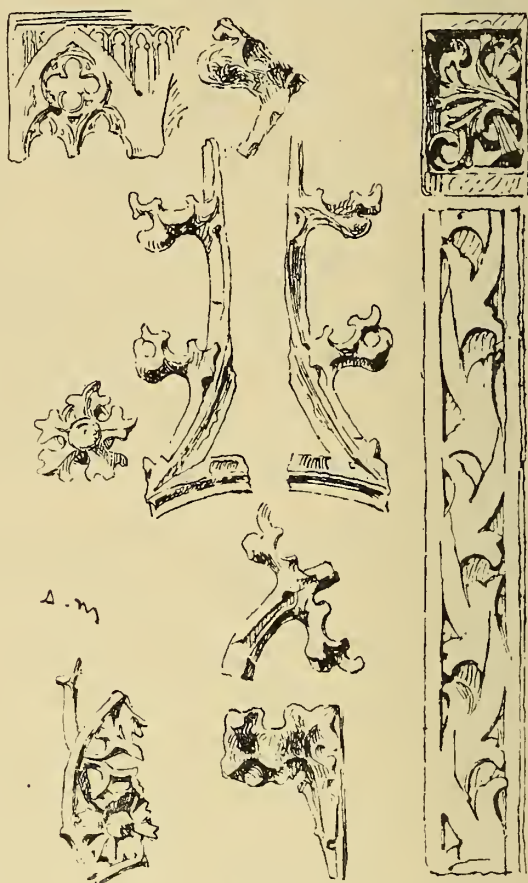



Fig. 278. — Motivi gotici di legno.

caratteristica adducendo ad una semplificazione la quale sfraziona la massa e la irrobustisce.

La robustezza è un pregio del mobile gotico. Ancorchè esso appaia filiforme, nel rigido e abituale intreccio

(1) *Cafaggiolo e di altre fabbriche di ceramiche in Toscana*, Firenze, 1902, p. 30.

(2) Shaw, *Specimens of Ancient Furniture*, 75 tav. con descrizione di Sir S. R. Meyrick. Londra, 1836. — Pugin, *Ameublement gothique*, Bruxelles, 1856. Molti modelli, da accettarsi con riserva. — Pollen, *Ancient and moderne furniture and woodwork in the South Kensington Museum*, Londra, 1874. — Di Marzo, *Scultori e intagliatori in legno e plasticatori in Sicilia* dal secolo XV al XVII, Cap. XII, nell'opera *I Gagini*, Palermo, 1883. — De Champeau, *Le Meuble*, Parigi, 1885. Riassunto ragionevole con illustrazioni. — Pabst, *Kirchenmöbel des Mittelalters und der Neuzeit*, Francoforte, 1891. — Falke, *Mittelalterliches Holzmobiliar*, 40 tav., Vienna, 1894. — Müntz, *Les plateaux d'accouchés et la peinture sur meubles* du XIV au XVI siécle. Estratto dai *Mon. et mem. de l'Acad. d. Inscrip. et Belles-Lettres*, Parigi, 1894. *Mobili archi acuti in vecchie sculture e pitture padorane* in *Arte ital. dec.* 1897, p. 29. — Rock, *Florentinische und Venezianische Bilderrahmen*, Monaco, 1902. Quest'opera sulle cornici nei quadri di scuola fiorentina e veneziana, molto ben illustrata completa, la nota raccolta del Guggenheim. *Cornici italiane* (100 tav. e 120 cornici). S'occupa delle cornici gotiche. — *Les Musèes et Palais Nationaux. Mobilier d'art conservè au Louvre, Garde-Meubles, Versailles Elysèe, Fontainebleau, ecc., des èpoques Gothique, Renaissance, Louis XIII, XIV, XV et XVI*, 2 serie, 60 tav., Parigi, 1891. — Cat. Erculei (1887) più volte cit. Bonnaffé. *Meubles et Bois sculptè s* in *La Collection Spitzer*, vol. II. Lusini. *L'arte del legname innanzi al suo Statuto del* 1426. Siena, 1904.

geometrico di formelle o pannelli a simulare finestre o finestrate, rose o rosoni con frequenza che volge a monotonia. Ancorchè il legno sia traforato,

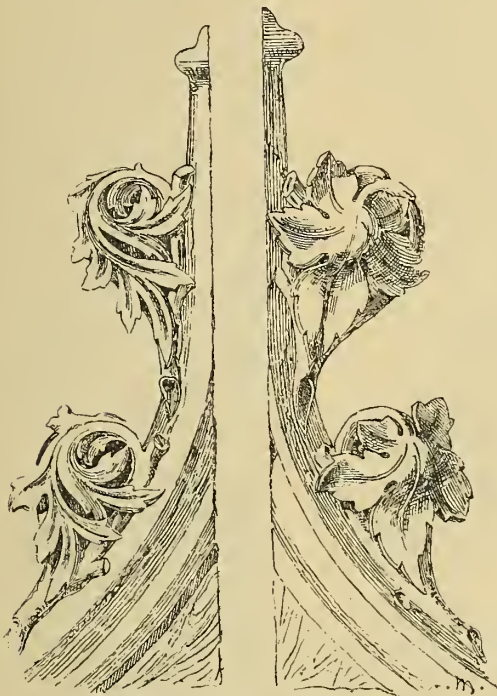



Fig. 279. — Motivi gotici di legno.

in guisa che nessuna età può vantare tanti mobili quanto la nostra, il mobile gotico venne fabbricato solidamente vigoreggiando l'ogiva. Esso era destinato a diverse generazioni; e, se gli incendi o la indifferenza all'arte, non avessero recato la miseria sul campo ligneo che si esplora, noi non constateremmo la povertà di questo campo in quanto concerne i mobili profani specialmente.

Il Medioevo ebbe una quantità di mobili rozzi, sgabelli, panche, tavolini, letti, — ciò non importa dire a chi conosce la società medievale, o sa che la vita antica si condusse tra aspri contrasti sociali; quei contrasti che tormentano la sensibile anima contemporanea. A malgrado questo, l' arte salì ad altezze vertiginose; e il legno materiò una quantità di oggetti, dai più modesti ai più sontuosi, come oggi avviene dai cori intagliatissimi alle credenze, dalle statue, ai piatti, alle scodelle dipinte (1).

Ricevette, il nostro mobile, una parte di genialità, dalle decorazioni metalliche. specialmente dalle serrature con fondo rosso in pelle o stoffa; le quali, lungi dall'essere nascoste come si usa nei mobili moderni, sono in vista, frequentemente, disegnate e lavorate da artisti del ferro, che ambirono un effetto d'arte, con questo complemento del mobile, alla cui fioritura contribuì una sostanza usata non poco nel Trecento, la pastiglia, specie di stucco malleabile e resistente, formata da colla, gesso, talora carta tritata, esprimente linee ed ornamenti applicati su una superficie, eseguiti collo stampo a bassissimo rilievo, per solito, a motivo della tecnica di tale pastiglia.

Il Vasari attribuisce a Margaritone d'Arezzo (1216 ✝ 93) la pasta o pastiglia. Margaritone, nota il

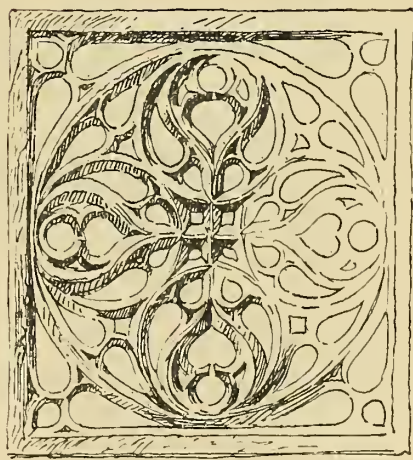
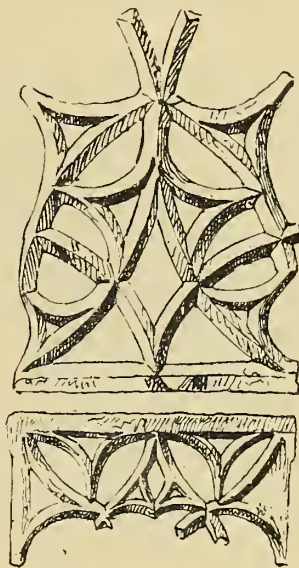



Fig. 280. — Motivi gotici di legno.

Biografo aretino « fu il primo che considerasse « quello che bisogna fare, quando si lavora in ta- « vole di legno, perchè stieno ferme nelle commet-

(1) L'Esposizione di cose lignee tenutasi a Roma nel 1887 abbondava di statue e bassorilievi di legno colorito, così quella sacra di Siena del 1904.

« titure e non mostrino, aprendosi, poichè sono « dipinte, fessure e squarti, avendo egli usato di « mettere sopra le tavole, per tutto, una tela di « pannolino appiccicato con forte colla, fatta con ri- « tagli di carta pecora e bollita al fuoco, e poi so- « pra detta tela dato di gesso come, in molte sue « tavole e di altri, si vede.
« Lavorò ancora, sopra il ges- « so stemperato colla mede- « sima colla, fregi e diademi « di rilievo ed altri ornamenti « tondi, e fu egli inventore del « dare di bolo e mettervi « sopra l'oro in foglie, e bru- « nirlo ».

La pastiglia si conobbe ed usò avanti Margaritone; e Cennino Cennini in un paragrafo del suo *Libro dell'Arte* (1) sotto il titolo « Come dèi lavorar cofani ovvero forzieri, e il modo di adornarli e colorirli », spiega ciò che occorre a ottenerla.

Non è necessario seguire il trattatista toscano, vale meglio precisare che la pastiglia compressa a rilievo, solitamente dorato ora diè forma, da sola, ad oggetti d'arte come dittici, trittici (ciò avvenne anche nell'epoca anteriore), or servì, complemento decorativo, a casse, cassoni, cofani, cornici, candelieri lignei, e i rilievi della pastiglia, più minuti, per solito, e più bassi di quelli reali di legno, si fusero a questi in un accordo ragionevole. Cotal sistema non si adottò in un luogo piuttosto che in un altro; esso fu proprio d'ogni regione dalla fiorentina alla senese, alla veneziana, alla umbra, alle regioni meridionali, e produsse un sistema d'arte decorativa, profondamente nazionale.

Fig. 281. — Motivi gotici di legno.

Talora la pastiglia, lungi da essere complemento d'un assieme decorativo formò, nel secolo XVI, dittici, trittici e simili, come è attestato da un dittico di questa materia, nel Duomo di Recanati, trecentesco, con scene sacre lumeggiate da colori e ravvivate da gemme.

Raccolsi una quantità di motivi lignei: gattoni, rose, archi, intrecci (figg. 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285 e tav. XXXVII) e il lettore viene invitato a fermarsi soprattutto ai pannelli, imitazione d'una pergamena spiegata (fig. 285). Questo genere di decorazione francese, va colla sobrietà organica del mobile gotico, ornandone spesso la base; perciò là dove, come nel Piemonte, si ebbe un'arte mobiliare di gusto francese, ivi il pannello pieghettato è presente. Esso colla sua sezione ondulata, produce luci ed ombre tenui, ed il Castello Feudale di Torino, ispirato al Gotico piemontese, contiene dei mobili nel gusto che designo.

Il legno, materia malleabile, in una età come la Gotica, che possedeva ogni artificio a lavorarlo, produsse dei lavori i quali associano la pazienza all'arte in guisa indissolubile. L'esempio del trittico di Ravenna che ora vien dato (fig. 286) corrisponde ad altissima prova: popolatissimo d'imagini narranti

(1) Vita di Margaritone, vol. I, p. 593, e seg.

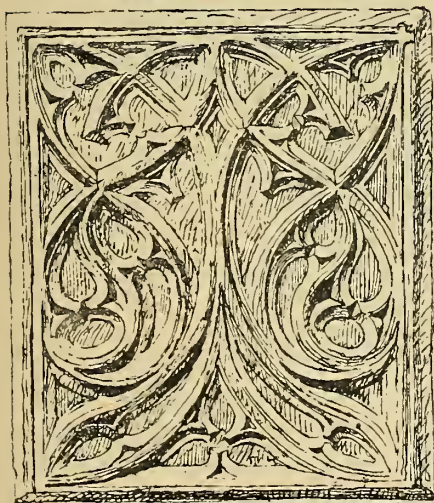
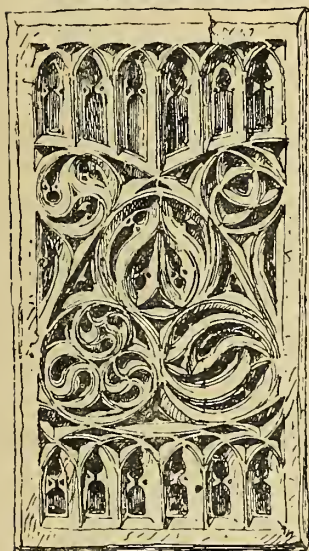
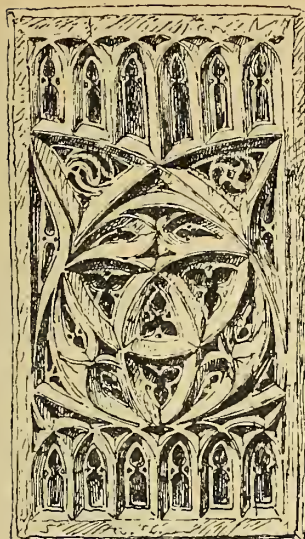



Fig. 282. — Motivi gotici di legno.

scene di Cristo, munito da sportelli ornati da foglie stilizzate, non è opera schiettamente gotica come il trittico della tavola vicina, ma esprime con maestà, un tema decorativo gotico. Si assegna al secolo XIV dal Ricci (1), ma non viene tanto in qua nel tempo, tutto al più si metta fra i monumenti proto-gotici ed alla fine del secolo XIII.

Il Gotico non conosce dubbi o tiepidezza, nel trittico posseduto dai Pensa di Marsaglia a Saluzzo (2): ora il lettore comincia a provare il disgusto d'un contrasto cronologico che gli mostra, in azione,

(1) *Guida di Ravenna*, 2.ª ediz., p. 93.

(2) *L'Arte antica alla Esposizione Naz. di Torino del 1880*, XXV e XXVI, ne dà dei particolari. È un bellissimo albo, ricco di modelli; il testo consiste in una scarsa descrizione degli oggetti. V. per l' arte piemontese: Taramelli, *L'Arte sacra nell'Esposizione italiana di Torino*, in *Arte. ital.*, dec. 1898. Molte illustrazioni e testo fatto con amore.

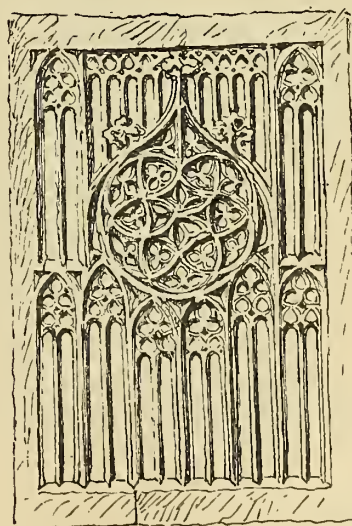
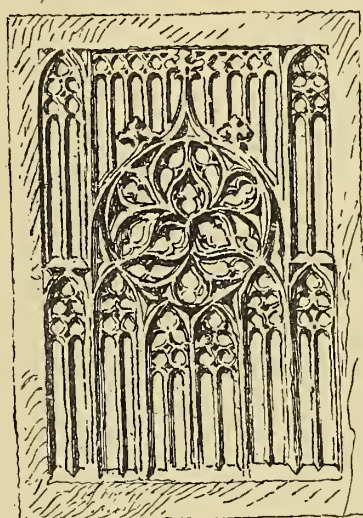
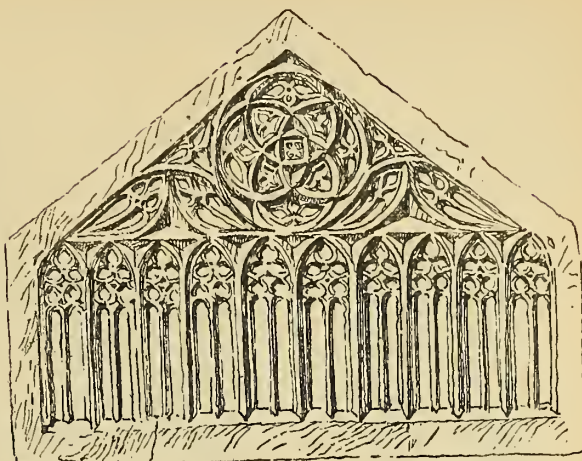



Fig. 283. — Motivi gotici di legno.

la vita gotica italiana nel Cinquecento. Siamo in Piemonte e dopo le osservazioni fatte, il disgusto cessa a ricordare le parole premesse.

Il trittico appartiene alla metà del secolo XV (tav. XXXVIII) e la sua origine vuolsi ricercare non in Francia (forse pensa il lettore che sia francese), sì bene nelle Fiandre, che stettero in relazione colla

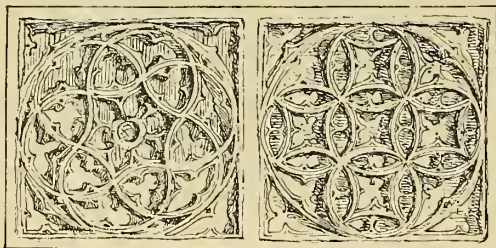



Fig. 284. — Motivi gotici di legno.

famiglia marchionale di Saluzzo quando la stessa unita alla Fiandra e alla Francia, si strinse in alleanza contro la Spagna. Intagliato e dipinto il trittico giunse a Saluzzo non si sa come. È un omaggio a qualche prelato della famiglia saluzzese? Potrà darsi: comunque, l' intaglio sottile vi si unisce alla pittura, la quale sorride entro le sculture aurate, opera di Van Brügel, e l'intaglio si muove all' esagerazione; ma l'epoca del trittico ignorava la parsimonia, e allora la mano degli artefici erasi irrigidita nel culto della forma. Si noti: è d'oro tutta la parte architettonica, quella figurativa invece, con la grande crocefissione a piè della quale stanno i patroni committenti di cui veggonsi gli stemmi, — Claudio Villa di Chieri e Gentina di Faraone Solaro di lui moglie — (1445-

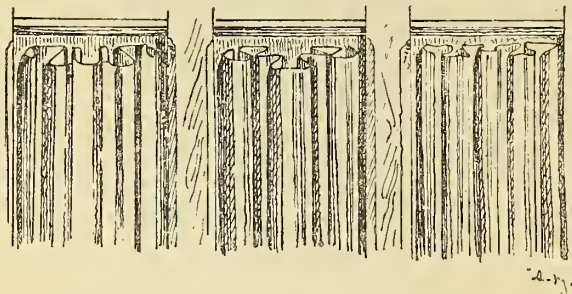



Fig. 285. — Pannelli lignei rappresentanti una pergamena piegata.

1460), parte è dorata parte colorita; e tuttociò ha una forte espressione decorativa che si accompagna a una accorta disposizione di lumi, ombre e rilievi.

La chiesa di S. Nazzaro Maggiore a Milano possiede un' ancòna lignea che ha qualche analogia coll'altare saluzzese; contiene l'Adorazione dei Magi e, forestiera — tedesca — dice signorilmente l'arte del suo paese; — arte architettonica, nella cornice, ad archi sottili, trinati, fiorettati a mo' di baldacchino sopra la scena figurativa, nell'interno, come nell'altare fiammingo. Ricca di figure in tutto rilievo, troppo grandi sul davanti e piccole sul fondo montuoso. con cavalli e cammelli, dorate nei manti e in altri particolari, l'ancòna di Milano appartiene ai primordi del secolo XVI, secondo una lapide che leggesi nella cappella di S. Caterina, attigua alla chiesa ove l'ancòna oggi trovasi, aderente al muro restaurata e indorata vari anni sono, e ordinata da un Protasio Busti milanese († 1510) che fece le spese anche della cappella la quale si chiamò dei Magi. E forse fu eseguita nel Tirolo, versato nell'arte della nostra ancòna, all'epoca a essa corrispondente; ed io, col richiamare questo lavoro ligneo, intesi mettere in miglior vista di quanto non si soglia, un'opera importante la quale non fu mai nemmeno fotografata.

L'Italia adottò di rado il legno in solenni composizioni d'altari e ancòne, come invece fu fatto estesamente dalla Francia, dalle Fiandre, dalla Germania, ma amò le ricche cornici alle pale che intagliò all'occorrenza sontuosamente: ciò dunque essendo, gli intagliatori o scultori in legno, inventarono da noi molte cornici; nè si esclude che gli intagliatori gotici italiani non abbiano creato alla bellezza dei trittici o delle edicole lignee. Mi fo premura di ricordare, fra altro, un'edicoletta nella Collezione Stroganoff a Roma, architettata con sobrietà quattrocentesca, piucchè trecentesca, toscana, con figure dipinte nello stile del Beato Angelico.

Al tempo cui arrivammo, tuttociò che potevasi eseguire dall' orefice, non passava nelle mani dell'intagliatore; l'oreficeria è l'arte principe del Gotico. Così la Basilica di S. Colombano a Bobbio, possedendo un ostensorio ligneo intagliato e dorato (secolo XV), possiede una rarità. Il lavorante in legno si adoperava in soffitti, cori, leggii, cattedre, cassapanche, cassoni, credenze, cornici, imposte, ove si mostrava alacre, fervido e sapiente.

Parlo di soffitti.

Se mi rivolgessi a tutti quelli delle chiese gotiche, ai soffitti a cavalletti sagomati e dipinti che in ragionevole, o in poco ragionevole stato, si conservano nelle chiese italiane, a quelli che vennero nascosti da vòlte moderne, parendo volgare la soffittatura a

cavalletti, sarebbe lungo il mio discorso, ma su questo punto non insisto perchè trattai il soggetto in parte, nel capitolo precedente ed in un libro anteriore (1); onde mi limito a ricordare questi soffitti, anche per dire che il pittore vi si accompagna all' ebanista e artisticamente, sovente, quegli emerge.

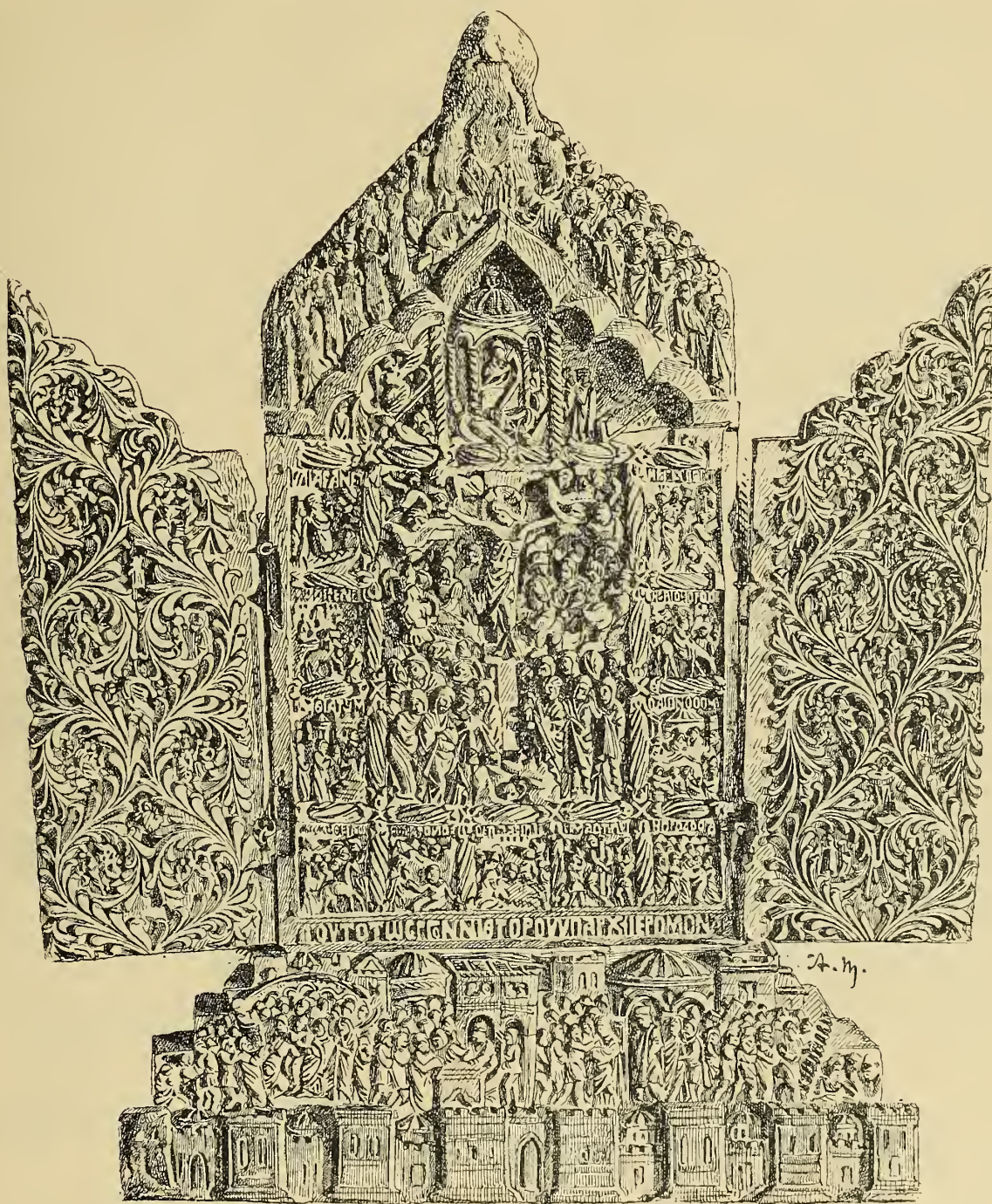



Fig. 286. — *Ravenna*: Tabernacolo di legno nel Museo d'antichità (Fotografia Alinari, Firenze).

Due esempi insigni: il grandioso soffitto del Duomo d' Orvieto che ricevette un restauro ai nostri giorni (1) e quello nella Basilica di S. Miniato al

(1) *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, p. 50 e seg. in cfr. con *Arte nell'Ind.*, vol. I, pag. 164.

(1) Fin dal 1891, epoca della festa pel VI centenario dalla fondazione del tempio, era in parte compiuto il restauro interno del Duomo di di Orvieto, specialmente la tettoia era finita di restaurare.

Monte presso Firenze di cui io detti un saggio (1). Meno comuni dei soffitti a cavalletti, esistono alcuni soffitti in legname detti alla veneziana, e alla maniera

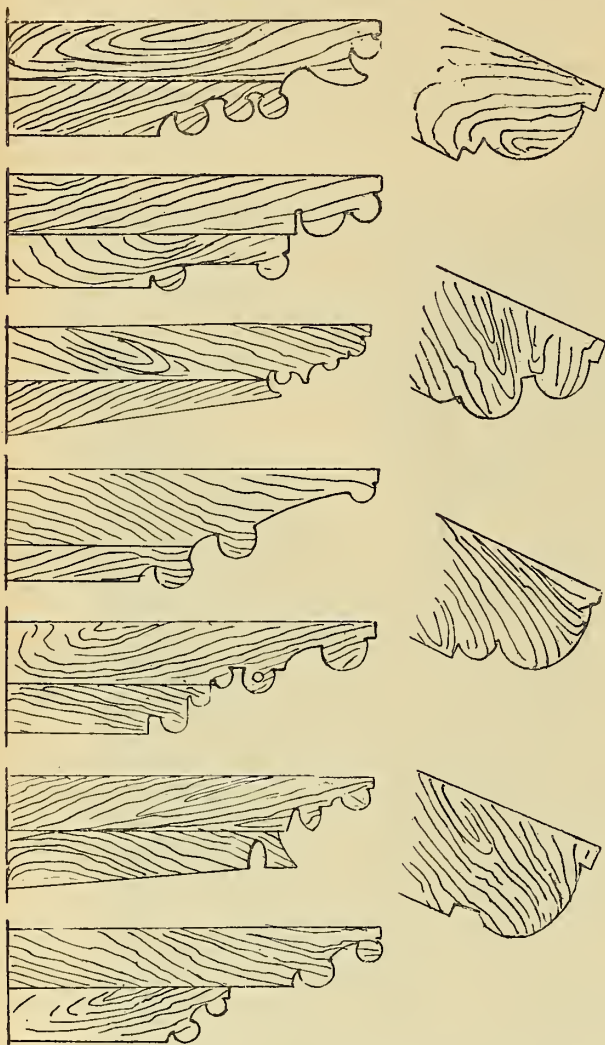



Fig. 287. *Alba*: Motivi di puntoni sulla facciata di una casa gotica.

gotica, di cui offre un buon modello S. Fermo Maggiore a Verona (nel Veneto se ne vedono parecchi, così nella Dalmazia); e corre la notizia che un maestro Giovanni Sodo fabbricò, intorno al 1443, il tetto alla stessa maniera nella famosa Loggia dei Mercanti, a Ancona, venezianeggiante, preda di un incendio avvenuto nel febbraio del 1556, incendio che distrusse l'interno della Loggia onde si chiamò Pellegrino Tibaldi a farne un nuovo, ove egli collocò molte statue e parecchi ornati dipinti.

I soffitti alla veneziana, traversati da grosse travi emergenti da un motivo generale centinato ed arcuato, soffitti sostenuti da maestosi mensoloni superbamente profilati, fanno ricordare nel Veneto, a Venezia, e nel Piemonte, le grondaie d'alcune case o palazzi o confraternite (talora il ricordo è letterario soltanto), sotto i portici, e nelle sale, le travi sagomate e i mensoloni di soffitti (fig. 287). Di solito mensoloni, travi, soffitti ricevettero parte della loro bellezza dalla sagomatura gagliarda, come la ebbero dal colore e dal modo con che quella e questo, si associano in una armonia d'arte. Allato degli altri modelli indico l'antico soffitto nella sagrestia di S. Ciriaco d'Ancona (metà del secolo XV) a schiarimento delle mie parole (fig. 288), le quali viepiù s'illuminano dalla presenza di un soffitto cospicuo (fig. 289), celebre soffitto di Venezia goticizzante, nelle scuole di S. Maria della Carità, ora Galleria.

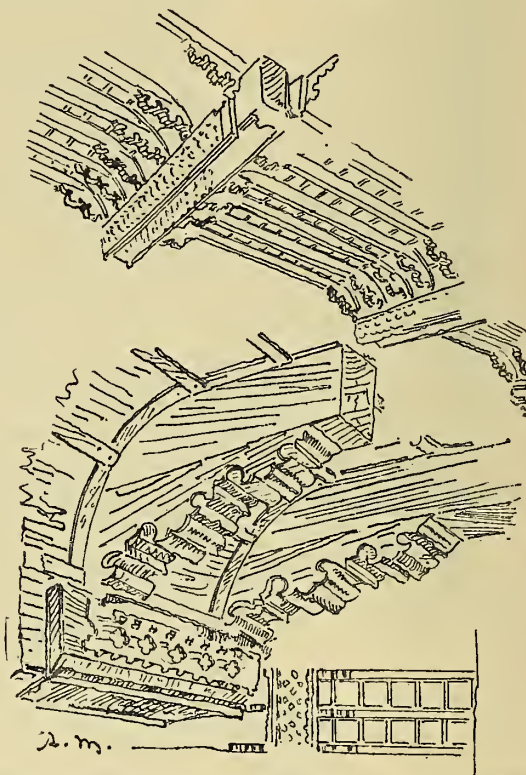



Fig. 288. — *Ancona*; Soffitto alla veneziana dell'antica sagrestia di S. Ciriaco, da uno schizzo pubblicato nella *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria* (1891-92—1900-901).

Vuolsi assegnare, a Biagio e Pietro da Faenza « maestro Biaxo et Piero da Faenza » (1) (fioriti alla fine del secolo XV); altri raccoglie il nome d un m. Marco di Gian Pietro intagliatore, e del figlio Gio-

(1) *Ornamento nell'Architettura*, vol. I, pag. 484. Meglio, perchè modello policromo, in Gailhabaud, *L'Architecture du V^e au XVII^e siècle* dalla tav. XCI alla XCIV e dalla tav. XCV alla XCVIII.

(1) Fapanni, *Di alcuni antichi rebus* in *Bull. d'arti industr.*, ecc. a p. 5.

vanni de Cozzi, nonchè d'un Matteo Bianco, ma tuttociò è supposizione (1). La paternità dei Biagio e Pietro da Faenza, deriverebbe da ciò che questi maestri eseguirono un bel soffitto a Venezia, nel Palazzo Ducale, anch'esso intagliato e dorato come il soffitto della Carità (2). Il quale, su ogni partimento reca un cherubino che allarga otto ali a ricordo — dice una curiosa tradizione — del committente Cherubino Ottali o Alliotti; la qual cosa va accolta con infinita riserva. La tradizione esalta la generosità del nostro Cherubino Ottali o Alliotti, il quale avrebbe accettato la direzione del soffitto, e ne avrebbe in parte fatte le spese a condizione di esservi ricordato; non potendo soddisfare l'ambizioso desiderio, opponendovisi la Scuola della Carità al cui ufficio apparteneva la sala del soffitto, si sarebbe ricorso al *rebus* dei cherubini a otto ali. Ma *rebus* o no, il soffitto sale a sontuosità impareggiabile; — non isvolge motivi di alto rilievo, ma si basa su un lievissimo movimento di piani, e benchè il motivo dei cherubini entro alle formelle lungamente ripetute, sia dovunque lo stesso, ciò non stanca, forse a motivo della patina d'oro vecchio che garba a chi ha gusto.

Una sontuosa fascia a foglie incartocciate gira sul perimetro del soffitto, il quale cuopre una vasta superficie, e la fascia rammenta una serie di cimase lignee, pezzi rimasti d'antichi soffitti veneziani, che il Museo artistico di Milano acquistò anni sono da un antiquario di Venezia e oggi veggonsi, piuttosto ammontate che esposte ad essere godute, in una delle sale inadatte, difettose nella luce e nei fondi, del Museo predetto, glorificato dalla sala delle Asse malamente rifatta.

Il colore e l'oro esaltò questi soffitti, gotici o goticizzanti; oggi, ahime!, molti perdettero il colore, ma le tracce policromatiche ne svelano la originale vaghezza. Nè sempre la tavolozza salì alta, alcune volte si tenne modestissima come nei modelli del Piemonte da me coloriti (tav. XXXIX).

Il soffitto di Borgofranco (*a*) contiene alcuni brevi colla voce PAIX (pace) curiosa nei tempi in cui la casa si abitava da chi alle guerre doveva essere sempre preparato. Ciò suona ricordo dell'uso esteso di parole augurali sui soffitti e sulle pareti medieve, e il mio disegno indica un motivo di soffitto frequente nei castelli valdostani e canavesani.

Il soffitto di Cuorgnè (*b* e *b'*) appartiene a una casa del secolo XV, ora in cattivo essere, detta del re Arduino, la cui antica decorazione lignea è in cattivo stato; così il mio modello fu tolto in parte dal Castello di Rivara presso Cuorgnè (i soffitti si somigliano)

Fig. 289. — *Venezia:* Soffitto nella Scuola di S. Maria della Carità, ora Galleria (Fotografia Naya, Venezia).

(1) Paoletti, op. cit., parte prima, pag. 83-84.
(2) Lorenzi, *Palazzo Ducale*, 1869, p. 19.

e copiato dalla « casa di Cuorgnè » nel borgo Medievale di Torino, ove fu rimesso assieme il soffitto da cui ebbi i miei tre motivi (1).

Quanto ai particolari di Fenis (fig. 290), essi, presi dalle terrazze del cortile nel Castello di cotal nome, — terrazze di legno a duplice piano — si riferiscono ai pilastri che sorreggono le travi orizzontali del piano superiore e queste, per mezzo di travi longitudinali, compongono un sistema costruttivo semplice, bello, avendo le travi longitudinali le estremità sagomate.

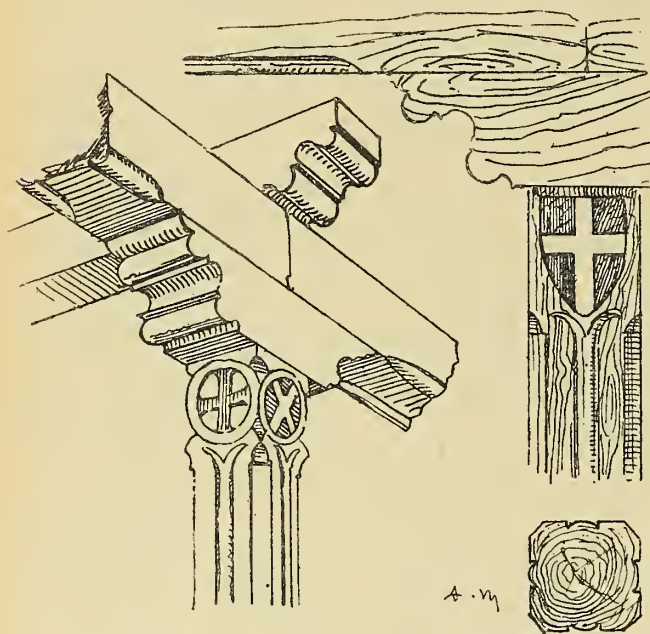



Fig. 290. — *Fenis* (Valle d'Aosta): Motivo di travature lignee nel cortile del Castello.

Su questo sistema s'innalzano i sottili balaustri a comporre i parapetti, ed il lettore ne osserverà la grazia.

Ripeto: le antiche case quattrocentesche del Piemonte a Bussoleno, Cuorgnè Borgofranco, Frossasco, Ivrea e i Castelli valdostani e canavesani, conservano soffitti lignei, tettoie sporgenti pittoresche, modelli di gusto gotico con larghe sagome e pitture allegre, modiglioni vistosi, tiranti bizzarri (fig. 291 *a* e 292).

Ecco un altro ricco soffitto policromo, a motivi geometrici, animali, rosoncini, ornamento d'una sala in una casa di Chieri appartenuta a Claudio Villa patrizio e mercante vissuto nel secolo XV, riprodotto a Torino sotto a un portico del Borgo medievale. Nella pianta non riprodussi la decorazione, ma il mio disegno basta a porgere l'idea del soffitto sontuoso (292 *b*).

Un magnifico soffitto, di carattere gotico, orna il salone dell'antico Castello di Strambino nel Canavese, riprodotto nella sala da pranzo del Castello feudale di Torino: policromo, è anche interessante per un gruppo di teste maschili e femminili, coperte in diversa guisa, lo che forma una serie di modelli alla storia del costume medievale.

La Liguria possiede un genere di soffitti lignei a losanghe i quali si svolgono, a mo' di fascia, essendo composti anche da grosse travi le quali formano la sostanza dei soffitti, e producono delle ombre, dando luogo a interspazi profondi, origine di un contrasto fra la decorazione della fascia solcata da sagomette sottolineanti i rombi, e la gravità delle travi. Non ne disegno perchè altrove ne detti dei modelli (1).

Una variante meno bella di questi soffitti è il campo, la sostanza, formata da rombi appiattiti senza corredo di travi ed intermezzi profondi. L'Accademia Ligustica di Belle Arti possiede un modello di questo secondo genere, adatto a piccole stanze più del genere precedente, il quale si addice a vaste superficie.

Il Gotico si giovò piuttosto dei grandi che dei tenui rilievi, e alle sagomature energiche corrispose quasi sempre un agitato movimento di piani. Persino la mite Toscana ciò volle; e il Palazzo Comunale di Pistoia, di cui nel 1348 si dichiarava capomaestro un Michele di ser Memmo senese, ricevette nel suo salone un soffitto ligneo a mensole, a travi, a sagome nervose ed opulenti, come il Palazzo Comunale di Siena, sacro all'arte trecentesca della pittura, vanta un bel soffitto nella sala della Pace, ligneo dipinto e aurato.

Il lettore si ponga davanti al soffitto del Palazzo Chiaramonte (tav. XL); esso evoca la gloria d'una famiglia sicula e di un palazzo magnificentissimo. Iniziato nel 1307 da Manfredi Chiaramonte oriundo normanno che eresse in Sicilia, coi suoi di famiglia, ricchi edifici cui il Di Marzo s'interessò (2), tale palazzo è il più bello di quanti l'isola deve alla liberalità dei Chiaramonte; — così fu nominato l'Osterio (*Hosterium*) per eccellenza, sino all'epoca del Fazello. Continuato forse da Manfredi II, fu compiuto signorilmente nel 1380 da Manfredi III, il quale non avrà pensato, ai giorni presenti, in cui il palazzo è male in arnese relativamente al desiderio di noi esteti, at-

(1) La tavola mia l'ho presa da una grande tavola in colori dell'opera di A. Frizzi, *Il Borgo e il Castello medievali in Torino*, Torino, 1894.

(1) *Ornamento nell'Architettura*, vol. 1, fig. 163.

(2) *Delle Belle Arti in Sicilia*, vol. 1, p. 321, n. 2.

tirati dalla pompa del soffitto, a travi di gran mole, a colori ardenti, a soggetti vivi di figure e di cose. Cotale soffitto, ornamento d'un salone del primo piano, sino a pochi anni sono, si poteva osservare soltanto in parte, perchè una porzione era nascosta da una vòlta di tela sopra centine lignee; oggi (1903), il soffitto restaurato si vede brioso e vago, vuolsi, come era in origine; — ciò che può ispirare delle riserve.

Quanti scrissero di esso, dal Gailhabaud al Di Marzo, non furono esatti. Eseguito tra il 1377 e il 1387, contiene la seguente inscrizione, fra le mensole delle travi, cominciando dall'angolo nord-est, Anno Mill (esim) o Trecentesimo Septuag (esimo) Septimo Indicione Quinta Decima Magnificus (Domi) N (u) S Ma (n) Frede De Claromo (nte) Presens Opus Fieri Mandavit Feliciter Amen. E contiene un altra inscrizione, che principia dall'angolo nord-ovest: Anno D (omi) ni Mill (esim) o CCCLXXX Primo Julij Tercie Ind (icionis) Hoc Opus Completum Est.

Lungo e difficile lo spiegar i soggetti del soffitto, nè tutti vennero capiti; ma il decoratore si ferma alla pittoricità del monumento e resta ammirato. Tutt'al più si può domandare il nome dei maestri di tanta vaghezza policromatica, e le indagini moderne rispondono che i maestri, furono siciliani, come deducesi dai nomi, nelle fascie, su due cassettoni verso la metà del soffitto: i nomi di un *Mastru Simuni pinturi di Curiglu* cioè Corleone, ed un *Mastru Chicu pinturi di Naro*.

Fig. 291. — *Bussoleno a* (Susa): Pianta di un soffitto esterno in una casa gotica. — *Chieri b*: Pianta di un soffitto in una casa gotica,

Cogli occhi sul soffitto, sorprende la differenza colle cose gotiche fin'ora vedute, perchè il soffitto di Chiaramonte esula dalle forme stilistiche comuni, ed ha un carattere siculo, il quale contrasta marcatamente col coro del Duomo di Palermo, p. es. — altro monumento gotico cospicuo — di cui discorrerò. Il confronto servirà intanto a comprendere le tendenze dell'estetica sicula emergenti da varie influenze, quasi primeggiate dall'arte orientale (1).

L'arte salì a dignità somma, nei cori delle chiese onde l'Italia conserva buon numero di esempi, nè l'estero - la Francia, la Germania - stanno indietro a noi, e dove non superano la nostra Penisola non sono disposte a venir dopo (2). Chi ricorda i 70 stalli del Duomo di Poitiers, gli 86 di quello di Rouen, i 92 di quello d' Ulma, i 102 di quello di Bayeux, i 110 del Duomo di Amiens, i 156 della chiesa abbadiale della Chaise-Dieu, deve sentirsi abbagliato da un' arte forte, largamente diffusa; e pensa che il legno non può ridursi a più sottili contorgimenti.

Sembra un gran che, ai nostri intagliatori, il coro di S. Ambrogio a Milano (Tav. XXXXI e Part.), ma è nulla a confronto di certi esempi francesi o tedeschi. Gli stalli del coro Ambrosiano più che gotici, sono goticizzanti; e benchè formino un monumento ligneo molto pregevole, essi si associano, stilisticamente, alla Basilica Ambrosiana, lombarda, meglio d' un lavoro schiettamente gotico. Il Gotico, non

(1) La migliore illustrazione del soffitto nel Palazzo Chiaramonti a Palermo, è quella dell' *Arte dec. ital.*, 1898, p. 37 e seg. Da questa illustrazione io trassi la mia tavola in cromo. Avvertasi che manca totalmente la originaria decorazione della parte centrale del soffitto, la quale, stando alle ricche mensole musulmaneggianti (cfr. il mio *Ornamento nell'Architettura*, vol. 2.° fig. 160), sarà stata forse in aggetto sul piano delle assi. Cfr. anche Mauceri, *Reggia dei Chiaramonti a Palermo* in *Emporium*, giugno, 1903.

(2) Viollet-Le-Duc, *Dictionn. raisonné de l'Archit.* Stalle. Disegni di stile gotico.

tiepido, vuolsi vedere nei cori del Duomo di Siena, Pienza, Orvieto, Assisi, Ascoli Piceno, e in vari cori piemontesi, veneziani o veneti; però anche alcuni di questi monumenti tollerano l'ogiva col classico. Questione di temperamento italico e di tempo! Gli Italiani corrono alla Classicità volentieri, nè tutti i nostri cori monumentali, ricevettero il principio e la fine nel periodo gotico. Siena, si onora d'una scuola d'intagliatori la quale s'infuturò con grande dignità di opere, nel periodo del Rinascimento; e diè, durante il Gotico, artisti e lavori al di là dallo Stato senese. Frattanto Siena

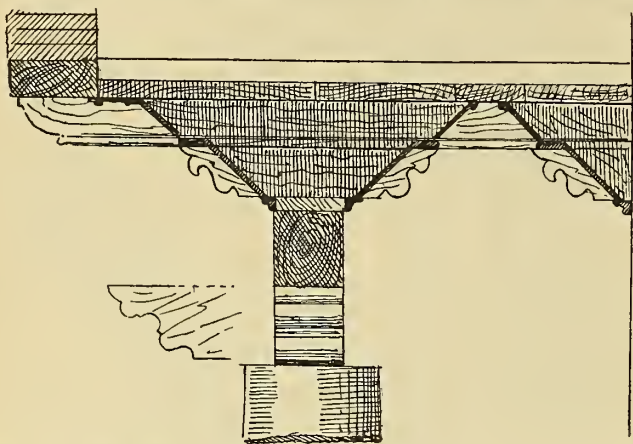



Fig. 292.— *Bussoleno* (Susa): Sez. trasversale del soffitto *a* (v. fig. prec.).

pensò a sè, e il coro del Duomo possiede la bellezza di ciò che è sanamente creato (Tav. XLII).

Cito: Vanni di Tura dell'Ammannato, i fratelli Niccola e Meo di Nuto, Mariano Romanelli, Luca di Giovanni, Neri di Ranuccioli, Barna di Turino, Giovanni del Cicchia, Cenni d'Agnolo, Cecco del Giucca, Piero di Lando, Ludovico di Magno, Andreoccio di Bartolomeo, Meo di Mino. Francesco del Tonghio col figliuolo Giacomo; e taccio d'altri il cui nome leggesi nello Statuto su l'arte del legname. Alcuni di essi, sopratutto i due Tonghio, ebbero parte al coro monumentale del Duomo di Siena, la cui storia lunga e intricata, sale al 1362; a quest'epoca si cominciò a porre mente seriamente al coro, e ai suoi principali maestri: Francesco del Tonghio cui si aggiunse Giacomo e, in seguito, si unirono i Maestri Barna di Turino, Cecco del Giucca, Neri di Ranuccioli, Meo di Mino, e nel 1382 si era assai avanti; ma le difficoltà erano ovunque pronte, perchè gli artisti non rispettavano i patti; ed ora occorreva richiamarvi i Tonghio affinchè « ogni differenzia fusse levata via » fra essi e i loro doveri, ora erano altri che assunto un lavoro non lo compievano. Ciò recava indugi e disdette; e l' opera tardava a compiersi. Agli ultimi anni del XIV secolo, sparisce Francesco del Tonghio (1388 ?) ed entrano altri Maestri, come Cenni d'Agnolo, Giovanni del Cicchia, Guido di Giovanni, Lando di Stefano, Bartolomeo di Francesco d° Cavicchio e solo agli ultimissimi anni del secolo XIV (1397), il coro appare finito (oggi pertanto non molto resta dell'originale lavoro) ma non così bene, che il coro di Siena non si estenda (1) al di là del XIV secolo, come risulta dai documenti e dalle forme di esso. In un Inventario del Duomo scritto nel 1435, si leggono le seguenti parole « Un coro con intagli « et tarsie et fighure rilevate intorno al detto altare: « principia sul canto della chiesa alla porta della « sagrestia, et circunda insino sul canto ».

Tuttociò mi farebbe sconfinare; e torno al principale maestro Francesco del Tonghio di Paganello e al suo figliuolo Giacomo; cui si deve, verisimilmente, il modello del coro di Siena il quale ricorda quello di S. Francesco ad Assisi, e quello del Duomo d'Orvieto opera d'un senese (2). Il coro di Siena è un monumento capitale all'arte del legno; e constatato che Francesco del Tonghio eseguì un leggio e due sedie pel coro predetto, onde fu eletto stimatore il detto Neri di Ranuccioli (3), vengo a un coro senese meno noto, stupendo anch'esso, nella preziosa Cappella del Palazzo Pubblico (4).

Il Milanesi pubblicò, sotto la data 1415, 26 agosto, l'allogazione a m° Domenico di Niccolò, del coro nella Cappella del Palazzo Pubblico, stato allogato un anno avanti a Simone d' Antonio e ad Antonio e Paolo Martini; e perchè non riesciva di sodisfazione generale, fu tolto loro e dato a Domenico di Niccolò. non di Giovanni come si legge in un documento pubblicato dal Milanesi. Il quale insegna che il coro fè penare Domenico il lungo corso di tredici anni, come resulterebbe da ciò che, sotto l'anno 1428, si registrarono due polizze di pagamento, pel coro alla Cappella di Palazzo e l'uscio alla sala di Balia.

(1) Il Milanesi. *Docum. d'A. S.*, dà molti documenti sul coro di Siena.

(2) *Ista. duo. armaria. et. altare. facta. fuerunt tempore. ser. Jacobi. de. Lorensana. Simonis Sardi. Bandini. Porcarii. et. Bartholomei. Tineosi. Operariorum. Ecclesie. Sancti, Martini. Chinsice que. fecit. magister. Andreoccius. Bartolomei. de Senis. anno. Domini. MCCCLXXXVIIII. et. MCCCLXXXX.* V. Bonaini, *Mem. ined. intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, Pisa, 1846.

(3) Francesco del maestro Tonghio di Paganello senese, maestro di legname, nacque intorno al principio del XIV secolo (nel 1388 era morto). Esercitarono l'arte paterna Nanni e Giacomo (✝ 1390).

(4) *Docum. d' A. S.*, vol. I, p. 331. Apparisce da alcune memorie che fosse fatto pel coro del Duomo di Siena, un leggio dodici anni dopo quello fabbricato dai Tonghi.

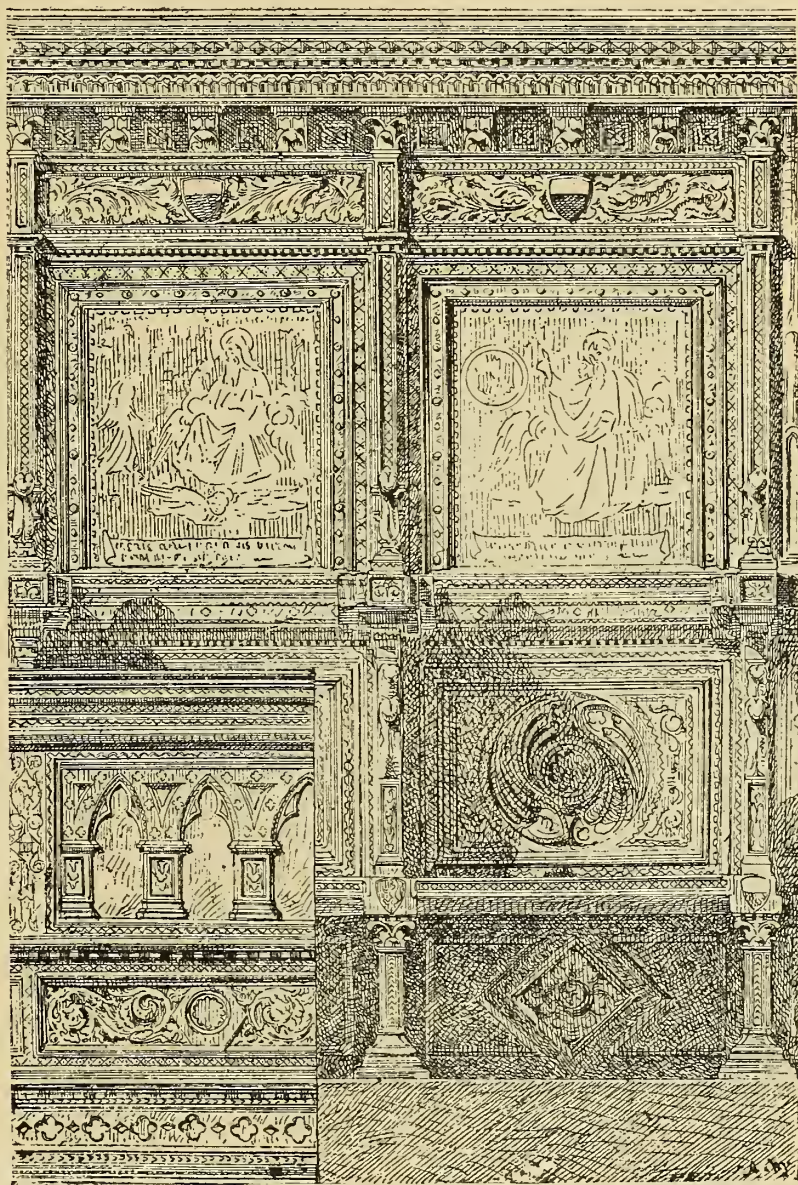
(5) Didron, *Stalles de la Capelle municipale de Sienne* in *Ann, Arch.*, 1856, p. 281 e sog. V. pure Milanesi. *Dcum d' A. S.*, vol. II p. 71-72.

La composizione, ben inquadrata, squisitamente si svolge in linee architettoniche, in motivi ornamentali intagliati e intarsiati, ed è un modello dell'epoca e del genere nella sua fisonomia di transizione. Consta di ventun sedili, ha altrettante specchiature intarsiate che rappresentano il Credo in un simbolismo ideato da Taddeo di Bartolo (Domenico fu assistito nell'opera degli intarsi, da M° Matteo di Vanni); ed io, pubblicando un pezzo di questo coro, so di consacrare ad esso, nel mio libro, il posto che giustamente gli spetta. (Fig. 293).

Fig. 293. — *Siena*: Stalli del coro, nella Cappella del Palazzo Pubblico.

Eccoci dunque alla presenza, oltre che dei due eminenti maestri, Francesco del Tonghio di Paganello e Giacomo di Francesco, d'un terzo forte intagliatore senese, Domenico di Niccolò (n. circa il 1363, di casato Spinelli) a Siena molto considerato da quanto si raccoglie. Così, a parte il fatto che nel 1421 il Comune chiamava il Nostro a insegnare la sua arte ai giovani della città, risulta che nei primi anni del 1400 Domenico fu capomaestro nella bottega dell'Opera del Duomo a Siena e a lui, fra le altre cose fatte in questa chiesa, si attribuiscono le storie del pavimento con Sansone e il re David eseguite nel 1424, col fratello Agostino, assegnate dal Vasari a Duccio senese. Da una sua petizione alla Signoria di Siena (14 gennaio 1446) rilevasi che nel 1447 aveva circa ottantaquattro anni; nè può tacersi che Domenico fu soprannominato « dai Cori » non tanto pel coro della Cappella, quanto per quello che fece a Siena nella Cappella di San Savino in Duomo, (a Siena si usarono i cori in alcune cappelle del Duomo) essendo stato chiamato anche pel coro d'Orvieto. Neanche si oblia che Niccolò fu amico del Ghiberti e venne invitato a Parigi dal duca di Berry, a lavorare nei suoi Castelli.

La città di Pio II, sacra al senese Enea Silvio Piccolomini, († 1458) ricevette un coro magnifico, nel Duomo, la cui signorile sobrietà viene espressa dalla mia tavola XLIII. La quale prepara alla sontuosità del coro di Orvieto, opera senese ancor essa. Il coro di Pienza di 19 stalli, sormontati da un baldacchino sporgente, ha gli stalli divisi, l'un dall' altro, per mezzo di bracciuoli intagliati ed intarsiati collo schienale o specchio a forma di finestra, con archetti, formelle e stemmi di Pio II. Il parapetto del genuflessorio si orna, pur esso, d'intarsi lignei a diversi colori, lavoro del 1462, come si vede intarsiato nello stallo di mezzo. Nelle forme generali e nel carattere artistico, il nostro coro ir-

corda quello nel Palazzo Pubblico di Siena; lo che si dice a esprimere l'idea che lo stesso Domenico di Niccolò sia l'autore del coro pientino, autore forse del leggio o badalone corale, ottagono — identico di stile al genuflessorio del nostro coro — il quale sale ad importanza d'arte, come avviene dei leggii completamento di stalli monumentali come questi.

Taluno vide nel coro pientino la mente e la mano del valentissimo maestro senese Antonio Barili: non è ragionevole tale supposizione; il B. nacque nel 1453. L'età sua, all'epoca del coro, esclude quindi ogni sua cooperazione; ed anche se, bambinetto, il Barili fece le prime armi coi maestri del coro, (non esistono, nè conosco altre notizie sopra il coro di Pienza oltre quelle da me date), egli non potè recare al lavoro collettivo, alcuna forza di mente o di mano.

Saliamo più alto.

Gli stalli che formano il coro nel Duomo di Orvieto, compongono un'opera lignea d'intaglio che fa onore all'epoca che la vide sorgere (1). Distribuiti in tre ordini, contengono centocinquanta posti oltre alla cattedra vescovile e ai collaterali nel mezzo, se il posto non fosse lasciato libero per accedere alla sagrestia e all'episcopio a discendere davanti all'altare. Il mio disegno che precisa le linee della cattedra vescovile (fig. 294), specie di grande trittico, tenuamente indica il motivo degli stalli; quivi, tuttavia visibili nell'arco acuto trilobato che, a mo' di baldacchino. s'involta sopra ogni stallo, nel pannello del mezzo rettangolare, e nelle linee d'assieme, solenni e rivestite con frappatura acuta, nervosa, serpeggiante quale conviensi al Gotico. E poichè tale frappatura sale a magnificenza, offro un bracciolo (tav. XLIV), in cui essa si trova, come quello che può dare anche l'idea dei pannelli, dei fregi, dell'ornato ampiamente diffuso negli stalli orvietani (fig. 295), dei pannelli e dei fregi, i quali si allargano, fra mensola e mensola, sotto agli archi trilobi del coro (2).

Fig. 294. — *Orvieto*: Cattedra vescovile negli stalli del coro, nel Duomo (Fotografia Alinari, Firenze).

Non dissi che gli stalli ricevettero anche l'opera di intarsiatori pazienti; ciò ora scrivendo, aggiungo che l'opera di questi si associa, nel nostro monumento, a quella preponderante degli intagliatori; la quale, lungi dal fermarsi alle fioriture ornamentali, si arresta a pie immagini di santi sotto ai baldacchini citati.

Lorenzo Maitani senese (1272 † 1330), il maggiore artista del Duomo d'Orvieto, avrebbe dato la prima ispirazione di quest' opera; facendo capo a tutti i lavori della solennissima fabbrica, egli può aver soprasseduto al coro, preso a lavorare da artisti senesi prima che morisse. Il più antico lavoratore ne fu un Giovanni Ammannati occupato in Orvieto, al nostro coro, nel 1329; costui (insegna il Fumi)

(1) Luzi, *Il Duomo d'Orvieto descritto ed illustrato*, Firenze, 1866. Tratta del coro a p. 307 e seg., oltre alla monografia cit. del Fumi.

(2) È dato dal Fumi nel *Duomo d'Orvieto*, Roma, 1891, tavola presso la pag. 269.

« condusse vari carpentieri dalla sua città, fra i quali Lorenzo di Accorso, Giovanni Talini, Meuccio Nuti ed altri » (1); e i documenti insegnano che un Andrea Martini senese, era un intagliatore addetto agli stalli e, tra altro, eseguì alcune piccole tavole del postergale di cui una reca il suo nome.

Il coro occupò, nel tempo, un esercito di lavoranti; — si nota un Vannino Pini, un Lorenzo Corsi, un Lippo di Bartolomeo, un Giacomo di Lotto che intagliò le immagini di S. Lorenzo, S. Costanzo, S. Martino, S. Prassede, S. Giustina ed altre; ed un Ambrogino di Meo, che intagliò le immagini di S. Pietro, S. Paolo, S. Andrea, S. Giovanni Evangelista, S. Giacomo maggiore, S. Giacomo minore ed altre.

Il secolo XIV era finito, senza che gli stalli di Orvieto fossero compiuti; ed il XV secolo forma un secondo periodo del nostro coro, iniziato coll'invito del famoso Domenico di Niccolò, quello del coro nel Palazzo Pubblico di Siena. L'invito ei ricevette dagli Orvietani, e pareva che nel luglio del 1414, con due garzoni, Domenico sarebbe stato presente a Orvieto; invece il maestro, trattenuto a Siena, si fece attendere invano, ed allora gli Orvietani (gli anni correndo senza costrutto) si rivolsero ad altri in quella stessa Siena la quale, ognora, doveva premere sui destini del Duomo orvietano. Cadde la scelta su Pietro del Minella scultore e architetto; e il nome suo, ad Orvieto, si intreccia a quello del fratello Antonio e Michele e Giovanni di Lodovico di Magno senesi.

Fig. 295. — *Orvieto*: Stalli del coro, nel Duomo — Particolare (Fotografia Alinari, Firenze).

In breve: nel 1489 gli stalli orvietani non erano ultimati, come viene indicato da una data in un postergale; però il primitivo disegno si rispettava, e nel 1490 si hanno ancora notizie di lavori, gli ultimi. Il Fumi intanto parla di un servo eletto esclusivamente alle cure del coro, nel giorno e nella notte.

Il posto originale del coro non è quello che oggi si vede, anzi a collocarlo qui andarono perdute alcune opere complementari e, nel tempo, gli stalli si ridussero in cattive condizioni; onde essi furono oggetto di un grande restauro, sotto la direzione di due canonici Ludovico Mari e Girolamo Saracinelli. Il restauro principiato nel 1859 ebbe, fra i principali lavoranti, Carlo Perali e Niccola Palmieri, e specialmente il Palmieri va nominato perchè, assistito

(1) Op. cit., p. 275.

dai figliuoli Giuseppe e Costantino, tirò avanti il restauro sino alla fine rinnovando, piucchè conservando; poichè le condizioni del legname richiedevano sostituzioni anzichè rinforzi; la qual cosa è molto deplorevole. Ed il Museo ricevette così le parti logore degli antichi stalli e questa è opera savia (1).

Allato al coro di Orvieto citai quello di S. Francesco in Assisi; la vicinanza può giustificarsi: l'opera del coro volge a grande maestà, nel maggior tempio dedicato a S. Francesco (fig. 296).

Durante il generalato di fra' Francesco Sansone, la Basilica assisana ebbe dei notevoli miglioramenti, tra i quali il restauro delle vetrate dipinte e l'opera insigne del coro nella chiesa superiore, dal Sansone stesso fatto eseguire da M° Domenico da Sanseverino nella Marca. Si pattuì il prezzo di settecento ducati d'oro, e il lavoro costò ben dieci anni al maestro, benchè fosse assistito da Niccolò, suo minor fratello, Pierantonio e Francesco Acciaccaferro e Giovanni di Pieracopo, tutti sanseverinati (2).

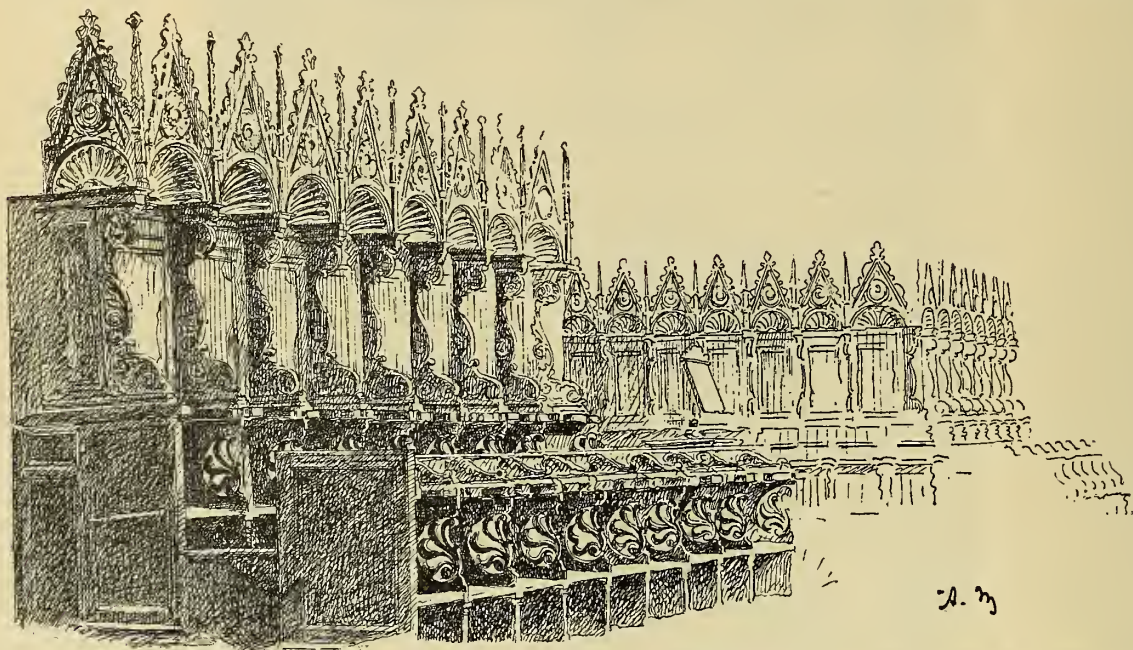



Fig. 296. — *Assisi:* Stalli del coro, nella Chiesa superiore di S. Francesco, quali erano nel salone interno detto dei Musici.

I pannelli superiori contengono delle figure intarsiate: i due più prossimi alla cattedra vescovile presentano l'arcangelo Gabriele e la Vergine Annunziata, e dall' uno e dall' altro lato, sono rappresentati gli uomini più venerati dell'ordine minoritico; tra quest'ultimi emergono papa Sisto IV e frate Francesco Sansone ordinatore degli stalli; il quale, inalzando la destra, sembra additare l'opera magnifica del Sanseverinate.

Un' iscrizione precisa, in sostanza, la storia del nostro coro; essa indica l'ordinatore, l'autore e l'anno così: M. F. SANSON FIERI CVRAVIT | DOMINICVS DE S. SEVERINO ME FECIT MCCCCCI.

La data spiega i particolari (fig. 297 e 298) che indicano l'associazione dell' ornato classico alle linee gotiche del nostro monumento; il quale, rimosso nel 1873 dal posto originario, tosto che si volle ricollocato al suo posto (deliberazione ministeriale del 1892), dovette essere consolidato pel danno della scomposizione, ricomposizione ed abbandono, nel salone interno detto dei musici; e nel 1900, custode padre Francesco dall'Olio, raccolti i fondi necessari, si affidò alle cure

(1) Il restauro costò 60.000 lire.

(2) Nel 1491 M° Domenico d'Antonio di Sanseverino, cioè Domenico Indivini, stipulava in Assisi, col generale dei conventuali P. Francesco Nani detto Sanson da Brescia, il contratto per il coro della chiesa superiore di S. Francesco, la mercede essendo di 770 ducati di Camera; e nel 1491 stesso riceveva un primo acconto del coro. I documenti insegnano che del 1498, 18 nov., il Maestro aveva ricevuto già ducati 689. — Gentili, *Mem. di Dom. d'Ant. Indivini*, Macerata, 1841. — Annibaldi, *M° Dom. Indivini da Sanseverino artefice in Jesi, dal* 1484 *al* 1491, *memorie*, Jesi, 1878. — Fratini, *Storia della Basilica e del Convento di S. Francesco in Assisi.* Prato, 1882. Senza vignette. — Cristofani, *Del coro della basilica sup. e inf. in S. Francesco d'Assisi*, Assisi, 1866. Nonchè v. il Bianconi, *Descrizione del coro nella chiesa sup. della Basilica di S. Francesco d'Assisi.* Perugia, 1881. Sulla rimozione del coro di M° Domenico Indivini, dalla chiesa superiore di S. Francesco, avvennero delle discussioni e furono pubblicate delle memorie; una a Perugia nel 1874 senza nome (tipo-litografia Boncompagni) e una del Rossi Scotti a Perugia nel 1875.

di Venceslao Moretti che eseguì i lavori necessari (1).

S'inalzano a certa solennità anche gli stalli corali a due ordini di sedili, nella chiesa inferiore di S. Francesco, i quali uniscono le due correnti, gotica e classica, in maniera marcatissima (fig. 299). La linea ha espressione singolare nella parte superiore, e lo stile dell'intaglio (cotali stalli ricevettero anche delle tarsie) vanta larghezze che solo un maestro può mettere nel legno. Fu costruito da m° Apollonio di Giovanni da Ripatransone, il cui nome, e solo il suo, si legge nella testata destra di chi guarda gli stalli. — OPVS APOLLONI | DE RIPATRANSONE | COMPLETVM DE MEN | SE APRILIS 1471. La data spiega il carattere di transizione del nostro coro, al quale altri maestri lavorarono, probabilmente, oltre m° Apollonio; certo vi lavorò un Tommaso d'Antonio fiorentino, che non figura nella iscrizione.

Osservai che la linea ha espressione singolare nella parte superiore; ciò per via di certi mensoloni i quali, continuando la linea e gli intagli dei braccioli, suddivide gli schienali, allargandosi in cima al coronamento del coro; ma oltre questa linea, è pregio del presente monumento, la varietà ideativa degli ornati; — non sempre le foglie ispirano l'intagliatore o compongono i giràli dei braccioli od i pannelli degli schienali; gli animali e le figure umane leggiadramente si intrecciano o si sostituiscono alle foglie, onde il raccoglitore di motivi, sarà contento di conoscere gli ornati dei nostri stalli, oscurati dalla bellezza e celebrità del coro nella chiesa superiore.

Fig. 297. *Assisi*: Cuspide negli stalli del coro, nella Chiesa superiore di S. Francesco.

Assisi possedeva un altro coro gotico nel Duomo di S. Rufino, lavorato dagli artisti assisiani Niccoluzio e Tommaso di Cicolo di Tardino « de porta S. Francisci », (fiorivano nel 1349); si attribuisce ad esso un quadro a tarsia, conservato nella sagrestia grande; lo che significa che il coro gotico non esiste più in S. Rufino, e fu sostituito da uno magnifico appartenente al XVI secolo.

Abbiamo conosciuto un altro maestro, Domenico Indivini, onore della nostra storia; ed egli, autore del coro di Assisi, nato circa il 1445 da Antonello di Niccola Indivini da Sanseverino, forse nel Castello di Elcito, operò molto, e lavorò in patria e a Jesi, come fa fede il prospetto delle di lui opere che qui io stampo, desumendolo da un diligente studio dell'Aleandri (1).

Non si esclude che questo prospetto sia incompleto, però è molto vicino ad essere esatto. Si omisero i restauri ed i lavori di poco conto, eseguiti in patria.

Il maestro sanseverinate, gloria delle Marche, possedette uno stile oscillante dal Gotico al Classico, onde l'Italia, specie centrale, offre parecchi esempi. A questo proposito dò un bracciolo (fig. 300) di gusto

(1) Il coro va composto di 102 sedili. I 38 del primo ordine hanno figure, intagli ed intarsi; i 34 i soli arabeschi in tarsia; i 30 che stanno nella crociera traversa (15 per parte) hanno prospettive in tarsia. Veda anche il leggio con figure in tarsia da due parti; cioè l'immagine di S. Francesco da una parte e di S. Antonio dall'altra. Si veggano i *Dettagli del Coro della Chiesa Superiore di S. Francesco in Assisi, operati ad intarsio ed intaglio in legno nel* 1501, *da Domenico Indivini da Sanseverino nella Marca d'Ancona, dall'originale fedelmente litografati, dal Conte Francesco Cilleni-Nepis di Assisi*, 1841, Assisi. A tali particolari va unito un breve elogio di Domenico Indivini, scritto da Mons. Gio. Carlo Gentili di Sanseverino.

(1) Aleandri, *Prospetto cronologico della vita e delle opere di M. Domenico Indivini*, in *Nuova Rivista Misena*, Ancona, 1893, p. 44 e seg. Veda anche Annibaldi, *M. Dom. Indivini da Sanseverino in Jesi*, Jesi 1878.

N. d'ordine	Epoca	Luogo	OPERE	Prezzo convenuto nella locazione	Osservazioni	
1	1483-1502	Sanseverino	Coro della Chiesa Maggiore	fiorini 500	Esistente.	(1)
2	1485-1501	Jesi	Coro della Cattedrale	» 720	Perduto	
3	»	»	Leggìo »	— —	Perduti o non eseguiti	
4	»	»	Pergamo »	— —		
5	»	»	Porta Maggiore »	fiorini 17 1/2	Idem	
6	1496	»	Modello del Palazzo dei Priori	— —	Perduto	
7	1491-1501	Assisi	Coro della Chiesa Sup. di S. Francesco	Ducati 770	Esistente.	
8	»	»	Leggìo		Idem	
9	1493	Sanseverino	Icona, dipinta dal Severinate	Gratis	Perduta o non eseguita	
10	1495	»	Spalliera pel Tribun. del Magist. . .	fiorini 5	Perduta.	
11	»	»	Arcibanche nel Palazzo Comunale . .	— —	Perdute.	
12	»	»	Lavori nel soffitto e nella Cancelleria .	fiorini 21	Perduti.	
13	1498	»	Tabernacolo di S. Saverino	» 31 1/8	Perduto.	
14	»	»	Nuova quintana	— —	Perduta.	
15	1501	»	Statua di S. Sebastiano	fiorini 44	Perduta.	
16	»	»	Tabernacolo		Perduto.	

gotico; parte degli stalli monumentali in S. Maria Nuova di Perugia, efficace esempio di un'associazione stilistica che suona ibridismo sul campo della schiettezza estetica, i cui modelli, però, in ogni ramo d'arte applicata sono esuberanti (2).

Il coro di S. Maria Nuova, stato recentemente restaurato, richiama il coro poco conosciuto, più francamente gotico, nel Duomo di Ascoli Piceno che, veramente degno di considerazione, io volli disegnare; (fig. 301 e 302 [3]). Il coro di S. Maria Nuova appartiene alla metà del XV secolo, (era finito nel 1458) esecutori M° Paolino di M° Giovanni da Ascoli e Giovanni da Montelpare; — agli stessi maestri, forse al maestro ascolano soltanto, potrà attribuirsi il coro di Ascoli, la qual cosa si sostiene sulla base di rapporti stilistici, in questo caso, inconfutabili. Quel Paolino di M° Giovanni lavorò a Perugia anche il coro per la Cappella nuova nel Palazzo dei M. S. P. (Magnifici Signori Priori) i cui resti sono conservati nel Civico Museo, e fu artista che tenne la sua arte in molto decoro. Non posso dare in grande qualche pezzo che presumibilmente fu lavorato dal maestro ascolano, ma giuro che l'ornato di M° Paolino di M° Giovanni, ha la freschezza dei legni destinati a modello nelle scuole e nelle officine.

L'autore sentì l'influsso della scuola senese; e certo, un artista destinato a scolpire un coro, specialmente lavorato a Perugia, non poteva non conoscere il coro d'Orvieto. I Senesi, diffondevano la loro influenza essendo naturale che una città salita in alta fama, dovesse dettar leggi di stile.

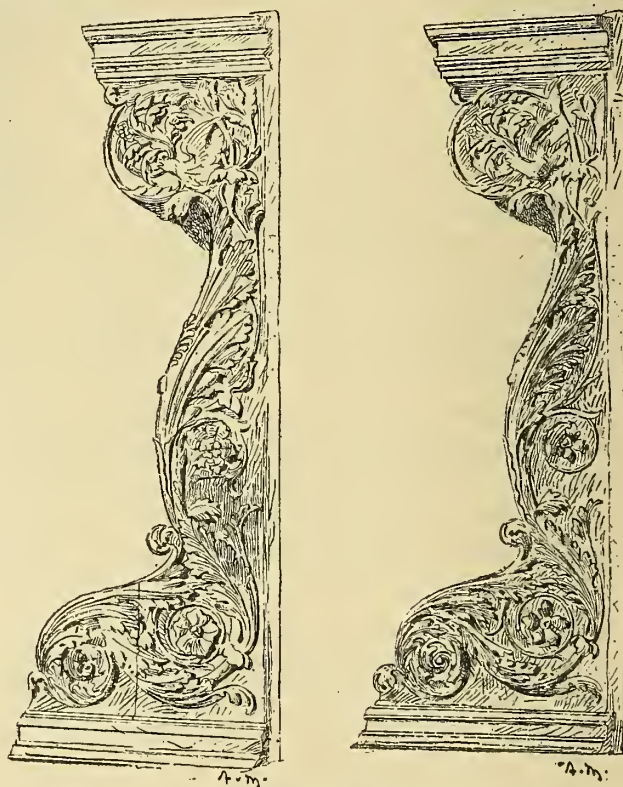



Fig. 298. — *Assisi:* Bracciolì negli stalli del coro, nella Chiesa superiore di S. Francesco.

(1) Nel 1490 si parlava ancora dei denari ricevuti dall'Indivini, riguardanti il coro della Chiesa maggiore di Sanseverino; solo nel 1501 si parla di liquidazione. Nel 1491 il tetto del Duomo di Jesi precipitò e danneggiò immensamente il coro dell'Indivini quasi compiuto, ed egli (?) lo vendette ai frati Domenicani di Jesi, non essendo più servibile pel Duomo. Cfr. Aleandri, Op. cit., p. 60. Nel 1893-94 fu restaurato il coro della Chiesa maggiore di Sanseverino, da Giuseppe Milizia sanseverinate.

(2) Guardabassi, *Statistica monumentale ed artistica dell'Umbria*. Perugia, 1872. — Symonds e Duff Gordon, *Perugia, la sua storia, i suoi monumenti*. Prima traduz. italiana, Perugia, 1901.

(3) Carducci, *Sulle memorie e i monumenti di Ascoli Piceno*, Fermo, 1853.

Il piccolo e vetusto paese di Montefortino, provincia di Ascoli Piceno vanta, nella chiesa degli Agostiniani, un banco e undici stalli di noce, i quali ricordano alcuni particolari, una cimasa e la figura d'un santo, del coro di Ascoli.

E segnaliamo, nella Pieve di Arezzo, il coro ridotto a otto stalli i quali vennero rifatti malamente nella parte superiore. Lo stile è goticizzante, e l'originalità sobria della parte inferiore — l'antica — volge a sedurre gli spiriti equilibrati. Non che salga a magnificenza questo coro aretino, ma esso si adagia, in ciò che ognor si vede (essendo stato risparmiato da essere distrutto in epoca non lontana da noi) si adagia su una composizione che nella semplicità consegue un effetto d'arte. Per questo si indicano gli avanzi degli stalli nella Pieve di Arezzo, dai quali si vuol passar al coro grandioso che un senese Giovanni di Lodovico nel 1395 finiva (?), nella chiesa degli Agostiniani di Recanati, la cui sorte somiglia quella del coro di Arezzo e quella di un coro che un altro senese valente, Piero di Lando, eseguiva dopo il 1349 nel Duomo di Fiesole (nell' atto d' allogazione gli si domanda di imitare il coro di S. Piero Maggiore e di S. Miniato tra le Torri a Firenze, chiese che non esistono più); e vuolsi ancora passare ad Ancona, in quel celebre S. Ciriaco, ove intagliò il coro un senese trecentesco, M° Giovanni di Stefano da Siena. Nè sono molti anni che quest'artista si seppe autore del coro anconitano.

Si tratta dello stesso M° Giovanni di Stefano architetto e scultore a Siena, nella chiesa dell'Ospedale

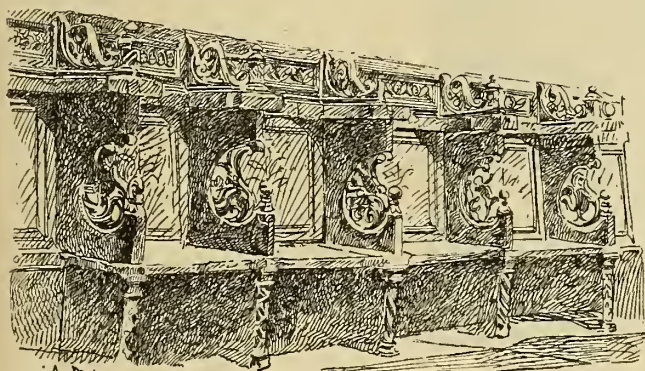



Fig. 299. — *Assisi:* Parte anteriore negli stalli del coro, nella Chiesa inferiore di S. Francesco.

di S. Maria della Scala, a Roma nei restauri a S. Gio. Laterano, e a Orvieto nel famoso Duomo. M° Stefano, che il Milanesi fe' conoscere piuttosto quale architetto e scultore che quale intagliatore, pare si recasse a Ancona nel 1391, venutovi forse da Roma dove era nel 1389; e nel settembre 1391 aveva già posto mano al coro a S. Ciriaco, il quale non esiste più essendo l'attuale del secolo XVIII (1).

Fra le opere quasi inedite esiste il coro di S. Giusto ad Aquila (fig. 303) i cui stalli, alquanto semplici, sono tuttavia interessanti come, in grande parte, sono molte cose d'arte abruzzese che faccio conoscere. Gli stalli di S. Giusto in numero di quindici, vengono rappresentati da due edicolette sotto cui una statua classicamente impaludata, ha una maestà che sorprende, e un S. Giorgio, che colpisce il drago, ha un accento medievale, che esula dal suo tempo; gli stalli sono divisi, ad uno ad uno, da uno pseudo arco gotico, non slanciato e polilobato, il quale si incurva su mezzi pilastrelli polistili, da cui si slanciano nelle mensole traforate, modelli di elegante sobrietà. Il coro d'Aquila, (XV secolo) è gotico ridotto « al tono minore » per motivo che il classico sta per trionfare sullo stile trecentesco (2).

Molte opere lignee furono distrutte; — fra quelle la cui perdita deve recar turbamento, vuolsi collo-

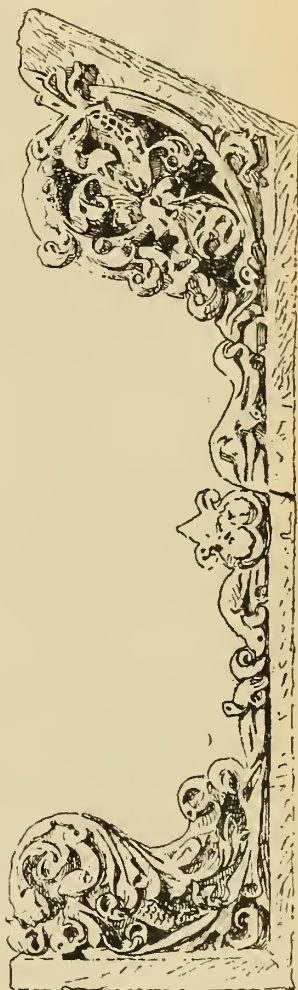



Fig. 300. — *Perugia:* Bracciolo negli stalli del coro di S. Maria Nuova; dopo il restauro (Fotografia comunicatami dall'Ufficio Regionale delle Marche e dell'Umbria).

(1) Ai nostri giorni sotto la direzione di G. Sacconi, ebbe un coro gotico la Basilica Lauretana (Loreto), il coro della Cappella delle Congregazioni tedesche, come pure s'ebbe i cancelli gotici la cappella degli Slavi e quella di S. Giuseppe; tutte falsificazioni di arte antica le quali rivelano uno studio di imitazione eseguito da un architetto (il S. ne fu il disegnatore) che possiede molti modelli dello stile che copia, ed una certa abilità nel riunire parecchi motivi; e quando l'arte equivarrà a falsificare, questa sarà arte. Così è facile comporre tali cose; — basta possedere molto materiale ed una certa destrezza assimilatrice. Quando il pubblico capirà l'arte, farà scempio di tali inutili assimilatori, e di questa produzione parassitaria; il pubblico non perverrà a ciò se anche non si riformino le Scuole dove gli insegnanti sono quasi tutti emanazione di vecchie teorie, che incoraggiano la pirateria artistica e il manualismo senza fremiti estetici.

(2) È la prima volta che questo coro si fa conoscere per mezzo della stampa; non ne esistono le fotografie e non ne furono fatte, essendo

care il coro di Montecassino. La Abbadia di Montecassino possedeva un coro trecentesco; ciò emerge dal Regesto dell'ab. de Pietro Tartaris, romano, che resse l'insigne monastero dal 1374 al 1395. nel quale si legge l'obbligo di Giovanni Morigia da Milano, maestro principale, Giovanni da Reims, Ugolino e Giovanni fratelli fiamminghi e Giovanni de Comes, di cuoprir la chiesa di tetto e costruire il coro a doppio ordine di stalli con cornici, ornati e figure, secondo il disegno dell'abate. Lo stesso Morigia si obbliga a eseguire un seggio abbadiale e un leggio, assistito da un m. Bartolomeo da Firenze e dai suoi discepoli (1).

Fig. 301. — *Ascoli Piceno:* Stalli del coro nel Duomo (Fotografia Alinari, Firenze).

I documenti cassinesi successivamente, non fanno menzione di cotal lavoro scomparso; - chè la Abbadia montecassinese, non conserva antichità sì lontane. Eccetto quelle dei manoscritti, le antichità medieve - si ricorda - furono distrutte o disperse.

Nelle provincie meridionali scarseggiano le opere gotiche soprattutto lignee; e Napoli che possiede delle opere lignee molto considerevoli — il coro nella chiesa dei SS. Severino e Sosio, quello in S. Pietro a Maiella, quello in S. Domenico Maggiore — non desta in questo luogo, alcun grande interesse. Ciò si ripete per le città della Campania.

Nè dovettero mancare lavori lignei trecenteschi a Napoli. Un Pietro di Gregorio lavorante in legno, senese, era presente nello stato napoletano correndo il 1326 (2) e il Duomo a Napoli vide distruggere il proprio coro a metà del XVII secolo, scolpito in noce con molto artificio. Qui io cito (fig. 304) gli avanzi del coro, nel Duomo antico di Molfetta (XII s.), - di questa singolare chiesa la cui struttura s'allontana dal genere architettonico pugliese come Santa Maria de' Martiri (seconda metà del XII secolo), in questa stessa città — coro intagliatissimo degno della chiesa, monumento quasi capitale del Medioevo

in un posto molto angusto ed oscuro. Ci volle la bontà del prof. Piccirilli; costui si studiò di farne la fotografia d'una parte e la mandò a me che ne trassi il mio disegno.

(1) Caravita, op. cit. vol. 1, p. 350-51.
(2) Schulz, *Denkmaeler*, ecc., cit., vol IV, doc. 479.

pugliese. Ciò si deduce da' due pezzi che ne restano, a ampi giràli e quadri figurativi, i quali ne svelano la contemporaneità col coro di S. Ambrogio a Milano, con cui gli avanzi di Molfetta hanno qualche analogia.

Parlando del soffitto nel Palazzo Chiaramonte di Palermo, citai incidentalmente il coro gotico del Duomo di Palermo, e questo monumento, opera lignea rara nello stile gotico, appartenente alla bellissima Isola, fu eseguito nel 1466, per incarico dell' arcivescovo Niccolò Puxades (le cui armi, tre gigli sopra un monte, si vedevano scolpite sotto la sedia arcivescovile), da autori ignoti; ma il coro rappresenta un'arte, che ebbe pochissima vita in Sicilia, un' arte d'un carattere esotico.

Possiede la Sicilia vari cori monumentali, quello magnifico in S. Francesco de' Conventuali a Palermo, il coro nel Duomo di Messina, e di S. Francesco nella stessa città, ma essi hanno carattere cinquecentistico ed esulano dal mio attuale còmpito.

Risalgo al settentrione, volgo al Piemonte ed al Veneto ove esiste la ricchezza che equivale alla povertà delle provincie meridionali; cammin facendo indico un coro trecentesco nella pregevole chiesa medieva di S. Vittore presso Bologna, ed il coro poco nominato, benchè meriti di esserlo, quello che Giovanni da Modena, soprannominato Baisi o da Baisio o Abaisi, eseguì nella chiesa di S. Domenico a Ferrara. Gli stalli sono a due piani, il piano superiore appartiene al XIV secolo, essendo del nostro Baisi il quale lo eseguì nel 1384, per incarico di Tommaso de Gruamonti, come l'indica il nome che ivi si legge. Solo gli stalli superiori appartengono al maestro modenese; evidentemente, gli stalli inferiori sono del XVI secolo, e consola lo sguardo la sobrietà ed eleganza di questo lavoro trecentesco, associato ad esecuzione inappuntabile (1).

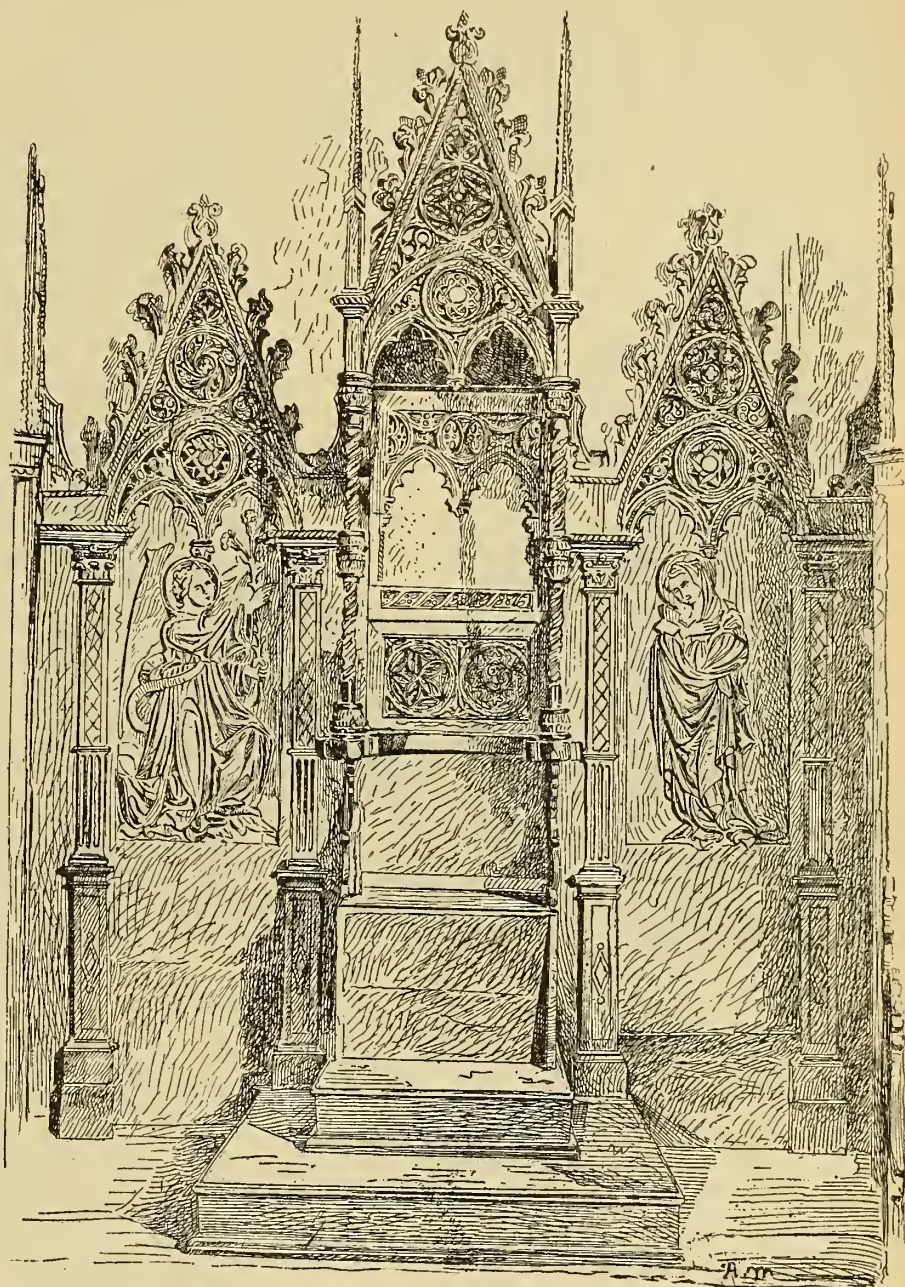



Fig. 302. — *Ascoli Piceno:* Cattedra vescovile negli stalli del coro, nel Duomo (Fotografia Alinari, Firenze).

Il Baisi fu padre di un Tommaso da Baisio maestro di legname, il quale, a' primi del XX secolo, eseguì gli stalli dei Servi e di S. Francesco a Ferrara, aiutato dai figlioli Arduino ed Alberto, (il S. Francesco qui nominato è la famosa chiesa dei Francescani

(1) L'Erculei, Op. cit. p. 31, cita il nome del nostro artista imperfettamente, e non attribuisce agli stalli di S. Domenico una giusta importanza.

che accolse il Tasso quando lo sfortunato poeta chiese al duca Alfonso II di ritirarsi dal mondo); tuttociò concorre a dimostrare che Ferrara ebbe una famiglia di maestri falegnami e intagliatori, cui si affidarono dei lavori importanti, e ci prepara ai trionfi successivi (1).

Nel XV secolo abitarono Reggio Emilia degli eccellenti intarsiatori e intagliatori che ivi eseguirono opere di pregio; la principale, il coro del Duomo onde le date e il nome degli artefici rimasero ignoti (2).

Il Varni accennando il coro del Duomo di Piacenza, eseguito nel 1471 da Giacomo da Genova, scorse una somiglianza col coro di Reggio (3), assegnato da qualcuno ai famosi Lendinara; lo che parve possibile per ciò che questi esimi artisti, lasciarono ottimi modelli della loro arte nella vicina Modena. Ma benchè i Canozzi fossero a Reggio, come risulta dai registri del Comune, e nel 1474 Bartolomeo da Lendinara intagliasse un banco e un tavolino nel Palazzo del Capitano, e nel 1485 Cristoforo eseguisse ad intaglio il soffitto della sala del podestà, il gusto gotico del coro di Reggio allontana l'idea che possa essere dei Lendinara; esso si spinge ad età più alta.

Fig. 303. — *Aquila*: Stalli del coro, in Santa Giusta (fotografia comunicatami da P. Piccirilli di Sulmona).

(1) V. nel II vol. ciò che si trova scritto sopra Arduino da Baisio.

(2) Malaguzzi Valeri, *Lavori d'intaglio e tarsia nei secoli XV e XVI a Reggio Emilia* in *Arch. st. dell'a.* 1892, pagg. 321 e seg.

(3) *Mem. dell'arte della tarsia.*

Composto di stalli sormontati da un frontone con gattoni, restaurato nel 1572, va suddiviso in guisa semplice e ornato da una nicchia sotto ogni frontone sporgente, nonchè da un bassofondo con una finestra gotica.

Allo stesso artista del coro, si vogliono riferire alcuni panconi della sagrestia, intarsiati, che non esistono più.

Il Piemonte, coi suoi cori di Chieri, Asti, Alba, Saluzzo, Susa, Ivrea, Aosta, Bardonecchia e coi suoi intagli della Abbadia da Staffarda (Revello), ci delizia lo sguardo, ma ci conduce al di là dai confini d'Italia (1). L'arte piemontese gotica si specchia nella francese, e ne rimane ammaliata; onde la Francia, qui volli presentare, essendo fonte limpida di inspirazione e modello nobile d'arte gotica.

La Francia è ricca di stalli nel nostro stile; quelli di Saint Claude (Jura), oggi Duomo (tav. XLV), datati e firmati, si eseguirono nel 1453, da un Giovanni de Viery e si indicano modelli di sobrietà, benchè la forma appaia stanca non corrispondente alla genialità dell'invenzione; la quale sale ad altezza prodigiosa, in Francia, associata alla forma, negli stalli del Duomo di Amiens che formano l'opera lignea più celebre dei Francesi (tav. XLV *b*). Ricchi d'una inaudita quantità d'intagli, gli stalli d'Amiens vennero ideati sapientemente come sono per solito, questi grandi assiemi lignei della Francia gotica; e cominciati nel 1508, furono finiti nel 1522 da due maestri, Alessandro Huet e Arnoult Boullin, sotto la direzione di Giovanni Turpin e del *tailleur d'ymages* Antono Avernier, essendo stati pagati 11,230 lire e 5 soldi; (oltre 500.000 franchi attuali).

In *b* dò l'assieme degli stalli; in *c* un particolare colla pianta del pilastrello inferiore e l'arco polilobato relativo.

Indipendentemente dalla esecuzione meravigliosa

(1) Taramelli, *Stalli e mobili gotici nel Piemonte* in *Arte ital. dec.* 1899, pag. 69 e seg. con molte illustrazioni.

nota, il Viollet-le-Duc, la grossezza delle membrature di quest'opera lignea fu esattamente calcolata, onde il totale balza chiaro allo sguardo e le linee organiche emergono, benchè la fioritura ornamentale sia straordinaria. Spesso accade, nei monumenti molto decorati, che gli ornamenti, emergono a detrimento delle linee costruttive (la facciata della Certosa di Pavia) e l'occhio vuol vedere queste linee, perchè annunciano, a così dire, la sicurezza delle opere sottoposte al nostro giudizio; la qual cosa, oltre tutto, fa tranquillo lo spirito (1). Dal Viollet-le-Duc dò la veduta di un coro trecentesco in una chiesa di Anellau (fig. 305), composto e proporzionato bene, ma eseguito un po' grossolanamente. Così il mio Autore (2).

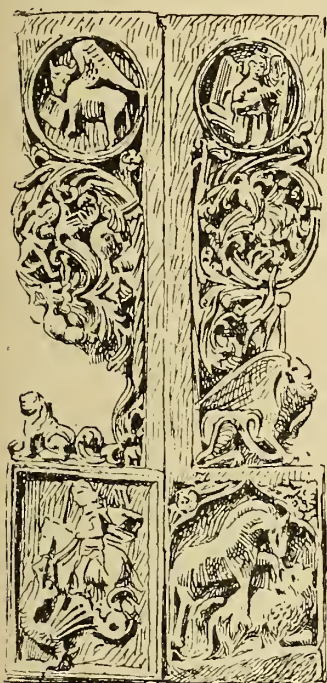



Fig. 304. — *Molfetta:* Avanzi degli antichi stalli del coro dei canonici, nel Duomo.

Non citai modelli tedeschi: eppure la Germania è ricca di legni antichi; senza fare paragoni, osservo che la Francia nel Duomo di Amiens, Rouen, Alby, Auch, Saint-Claude, Poitiers, Rodez e Saint-Bertrand de Comminges — nelle Chiese conventuali o parrocchiali, di la Chaise-Dieu, Pontigny, Orbais, Solesmes, Brou, Saint-Denis, Saint-Martin au Bois, Saint-Sulpice de Favières, Champeaux, Saint-Sernin de Toulouse, della Bénissons-Dieu, vanta dei lavori lignei considerevoli ed in parte magnifici; — e la Germania oppone a tanto lusso d'intagli, i cori nel Duomo d'Ulma Colonia, Augsburgo e Bamberga, quelli delle Chiese di Baden, Landshut, Norimberga, di S. Gereone a Colonia, quest'ultimo riprodotto in parte da me che ne faccio notare la sobria eleganza e la bellezza architettonica associata alla figurativa, che reca al coro di Colonia una folla di personaggi, uomini, donne apostoli, profeti, filosofi, santi, sibille, bizzarra miscela pagano-giudaico-cristiana (fig. 306).

L'autore firmato, è un Giorgio Syrlin, il quale cominciò il coro e non lo finì; ciò egli dichiara unendo alla dichiarazione l'anno in cui principiò quest'opera (1469 INCEPIT HOC OPVS), che doveva esser finita dopo cinque anni da IEORG SYRLIN, il quale però si firma sugli stalli e, allato della data 1474, dichiara COMPLEVIT HOC OPVS. Si ritiene che il ritratto di Giorgio Syrlin e di sua moglie, facciano parte dei personaggi che popolano gli stalli; ma sia o non sia vero, ciò non diminuisce l'importanza di questo coro il quale, per essere degno di molto rispetto, volli che il lettor mio non ignorasse.

Fig. 305. — *Anellau:* Stalli del coro di ? (dal Viollet-le-Duc. *Dictionn. raisonné de l'Arch. franç.*)

(1) Viollet-le-Duc *Dictionn. de l'Arch. franç,* vol. 8, pag. 471. Una veduta generale assai grande degli stalli d'Amiens, trovasi in Gonse, op. cit. tav. presso la pag. 200. Nell' *Encyclopédie de l' Architecture* diretta da Planat (vol. 6, tav. LXXIII) si vede il particolare, molto lavorato di sculture, d'un ingresso agli stalli del Duomo di Amiens, preso dal Gonse.

(2) *Dictonn. raisonné de l'Archit. franç.* vol. VIII voce: *Stalle.* Il Viollet-le-Duc ebbe il disegno dal Boeswilwald.

Il Piemonte, dunque, si impone con Chieri; ossia, si esalta soprattutto coi cori d'Aosta e di Staffarda, ma qui ora si segue la ragion geografica; e Chieri interessa con Asti, Alba e Saluzzo (1). Poichè tutto non si può riprodurre, ivi il lettore trova il coro di S. Giovanni d' Asti, il quale ha una certa affinità col coro di S. Ambrogio a Milano (fig. 307); essendo quello di Asti meno decorato del milanese, meno vetusto e più volgente al Gotico. Esso ornò il vecchio Duomo, di qui fu portato, correndo il 1764, nella chiesetta di S. Giovanni *de Dommate*, nè è completo nè ben conservato, anzi un cattivo restauro (1866) lo alterò ferocemente.

Fig. 306. — *Colonia:* Stalli del coro di S. Gereone.

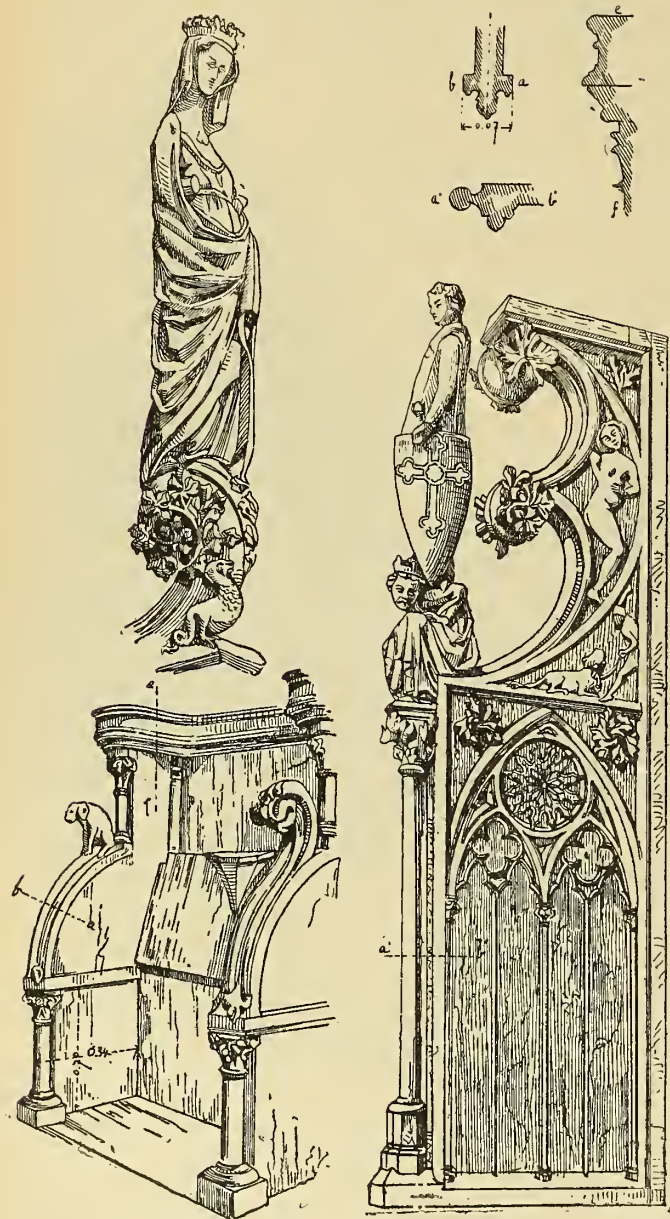
(1) Si sono conservati pochi frammenti degli stalli del Duomo di Chieri (prima metà del XV sec.) lavoro gotico; e questi frammenti sono dossali e bracciòli.

Guernito d'ornati nei sedili, ricco di figure e foglie nella parte superiore di ogni schienale, ricevette una nicchia con un santo e un baldacchino con trifogli; in corrispondenza al mezzo delle nicchie, e la linea orizzontale del coro si smerlò per desio di grazia. Ogni nicchia quasi semicircolare ricevette inoltre una cornicetta, sulla quale si rincorrono i gattoni, finchè alla metà un listello si incurva, fa angolo, e diviene la base di un sottile fiore crociforme.

Il lato scultoricamente più importante del coro di Asti, consiste nelle statue dallo stile energico, dall'esecuzione ferma e dall' espressione intensa. Oggi manca delle antiche intarsiature; e, nel complesso, il nostro coro manifesta uno spirito italiano che non possono vantare i cori del Piemonte da me indicati. Perciò, anche se mancasse l'iscrizione a svelare l'epoca del monumento, col nome del suo autore, l' occhio avvertirebbe che il coro d'Asti è italiano. Ecco pertanto l'iscrizione incisa sul baldacchino dello stallo arcidiaconale (in uno stallo sul primo a destra di chi siede si leggono le due parole: SEDES ARCHIDIACONI).

MCCCCLXXVII. DIE. XX
MESIS. OCTOBRIS. HOC
OPVS. FECIT. BALDINVS
DE SVRSO. PAPIENSIS

Si scuoprì che il maestro è pavese, un Baldino de Surso, la qual cosa mi conforta perocchè il mio giudizio sugli stalli di Asti, dètti avanti che l'autore mi fosse noto. Ricercai notizie su di lui, sui suoi lavori anteriori o posteriori al coro astigiano, senza costrutto. È verosimile che il De Surso debba essere stato un artista in evidenza, se venne chiamato, in terra relativamente lontana, a fare un' opera come la nostra, che tanto volge a nobiltà geniale.

Il Dell'Acqua, erudito pavese, non ignorò Baldino de Surso nè l'opera del coro astigiano, ma riferì inesattamente la data, e suppose che fosse stato allogato pel Duomo, dal vescovo Vasino. Ignoro su che documenti il Dell'Acqua basa la sua supposizione, nè il monumento contiene lo stemma di questo vescovo a dar consistenza a quanto riferisco.

Detto che Alba — la quale come Saluzzo possiede un Duomo importante — vanta un coro ragguardevole nella chiesa di S. Giovanni, vengo subito a Ivrea, Susa ed Aosta.

Il coro del Duomo d'Ivrea si conserva in pezzi al Museo Civico di Torino; pezzi figurativi marcatamente naturalisti, di pregio non tenue.

Susa ha il coro del Duomo ben illustrato qui da un'assieme (fig. 308) e da alcuni particolari al vero, singolarissimi. Questi disegni dicono sufficientemente l'asprezza geniale del coro di Susa, meno opulento di quello del Duomo e della Collegiata di S. Orso ad Aosta, su cui occorre volgere la mente, lieta di fermarsi su due opere che esprimono appieno l'arte aostana, piemontese per eccellenza.

Il coro del Duomo di Aosta (fig. 309) è ben conservato; s'allarga sui lati del presbiterio in due linee, ma gli stalli che oggi si vedono non sono tutti quelli che componevano il coro; nella sagrestia dei canonici, si conservano sei stalli da quando fu demolito un ambone su cui essi aderivano (1838). Gli stalli scompagnati, costituiscono circa la quarta parte dell'assieme, e contengono il nome dei maestri esecutori, un Vionin de Sameon e un Giovanni de Chetro.

Fig. 307. — *Asti:* Stalli del coro di S. Giovanni (Fotografia Alinari, Firenze).

D. IO VION. DE. SAMVEN

D. IOHES. DE CHETRO

maestri locali secondo qualcuno, influenzati dal gusto francese, come tutti gli artisti che operarono nella valle d'Aosta. Carlo e Giorgio di Challant sarebbero gli ordinatori del coro (non esistono documenti precisi a determinare ciò) come sarebbe indicato dagli stemmi e dal ritratto di Giorgio, sul timpano dello stallo diaconale in ginocchio con sua madre, nell'atto di offrire il coro monumentale alla Maestà divina. Gli stemmi furono raschiati sotto il dominio francese; (1799-1814).

Il coro, più figurativo che ornamentale (la parte figurativa vi si estende inconsuetamente) negli schienali ricevette imagini di profeti e santi in piedi, specialmente cari alla vallata: S. Grato, S. Giocondo, S. Orso, S. Niccola, S. Bernardo, — protettore dei valichi alpini — il tutto francesissimo.

I profeti e i santi scolpiti, hanno carattere ieratico molto marcato, mentre la vita arde entro agli animali e ai mostri decorativi, e parla teneramente la imagine del Padre Eterno e della Vergine.

Il Taramelli osservò che la parte figurativa degli stalli aostani, trova molti riscontri nelle sculture coeve della chiesa di Flavigny (Costa d'Oro) dell'Abbadia di S. Claudio (Jura) e in altre chiese del Vallese;

(provincia artisticamente e linguisticamente francese [1]).

Il gusto francese non vive con minore intensità nel coro aostano della Collegiata di S. Orso (fig. 310): L'interno di S. Orso, chiesa d'una grande semplicità, s'impone col suo coro che in Piemonte primeggia. Leggiero, delicato, la ricchezza delle figure — profeti ed apostoli — l'abbondanza delle imagini alcune strane, sui braccioli e sugli inginocchiatoi, la fine cimasa a baldacchino, che in linea retta cuopre tutta la composizione, formano un assieme che onora grandemente il suo autore, un Pietro Mochet di Ginevra, esecutore del coro intorno al 1500, essendone ordinatore Giorgio di Challant.

Fig. 308. — *Susa:* Stalli del coro, nel Duomo (Fotografia Alinari, Firenze.)

Il Mochet ginevrino, a cui si assegnano i bellissimi stalli del Duomo di Losanna, molto affini a quelli di S. Orso, e quelli di St-Jean de Maurienne, si palesa un intagliatore così forte nella figura come nell'ornato, e padrone dell'architettura (il coro di S. Orso è architettato squisitamente); e ammesso che il tipo a baldacchino, e il sistema dell'intaglio filiforme di questo coro, non fu inventato da lui, la interpretazione del motivo e la sapienza dell'intaglio, sono requisiti alti del nostro Mochet; — così l'Italia vede nel maestro del coro aostano, l'autore d'uno dei suoi cori più belli.

Esiste una certa analogia fra il coro d'Asti e quello della parrocchia di Bardonecchia (figura 311), del quale dò una tenue parte sufficiente, credo, a indicare la grandiosità di quest' altra opera lignea piemontese, gotica, senza ricchezza di pinnacoli, frontoni e sottilità ornamentali.

Raccolsi che gli stalli di Bardonecchia avrebbero appartenuto alla chiesa dei Cappuccini di Susa; questa notizia non s'accorda colla tradizione che attribuisce all'Abbadia di Novalesa l'onore d'avere avuto il nostro coro il quale, di qui, sarebbe passato alla parrocchiale di Bardonecchia. L'oscurità incombe su questo punto, come sulla storia, su la data, sull'artista del coro, il quale artista parrebbe più antico di chi scolpì il coro d'Asti. Lo scultore di Bardonecchia sembra pertanto più vigoroso, sano, saldo,

(1) *Arte ital. dec.* cit. pag. 70.

nella sua ingenuità e asprezza, di quanto si soglia vedere in Piemonte; ed io, impressionato al motivo divisorio degli stalli di Bardonecchia, al grifo alato e sinistro su cui si slanciano due volùte infogliate, volli far partecipe il lettore di questo motivo accennandogli altresì il baldacchino floreato simile a quello del coro d'Asti, coro coevo al nostro di Bardonecchia. Il Quattrocento ricevette dunque, in questa terra alpestre, degli accenti di gioconda ingenuità, che è sincerità e bellezza sana la quale apre l'animo a godimenti ineffabili.

Saluzzo, e il suo marchesato con Aosta e Susa volto alla Francia nell'arte, possiede il coro gotico o goticizzante del Duomo, e gli stalli d'un salone in Casa Cavazza, provenienti dal coro del Duomo di Revello, opera lignea di gusto francese, la quale adduce benissimo al coro famoso dell'Abbadia di Staffarda, monumento incomparabile, bellezza lignea che costituisce un incontrastato vanto del Saluzzese, del Piemonte e dell'Italia.

La storia dell'Abbadia lumeggia quella del coro che si ammira nel Museo Civico di Torino. L'Abbadia sorta presso Revello, di cui oggi è una frazione, fu profanata e divenne un grosso cascinale che qua e là conserva traccie di glorioso passato, attestato in guisa eminente dagli stalli di Torino. Essi esularono dal luogo d'origine quando l'Abbadia cessò d'essere tale; nè quelli che si conservano formano tutto l'assieme antico; parte furono dispersi, parte messi nella Cappella della tenuta reale di Pollenzo (Alba), ove ricevettero l'insulto d'un restauro feroce; così il lettore deve dirigersi al detto Museo, se vuol farsi un'idea del coro di Staffarda di cui miei disegni (fig. 312 e 313), esprimono debolmente i meriti. Non ch'io non mi fossi studiato a far comparire qui, ancor meglio di quanto non sembri, il monumento ligneo più famoso del Piemonte, ma l'opera ch'io non feci, si adatta a una monografia la quale sollecito da qualche studioso capace di interrogare la storia e di penetrare nella delicatezza del nostro monumento.

Così l'arte gotica carezzava il legno: chè gli intagliatori di Staffarda non lavoravano, carezzavano la « materia suggetta »: ond'io invito gli ebanisti ed intagliatori a rifletttere sulla struttura di quest'opera, in cui la linea architettonica si associa all'intaglio, e la mano tocca il legno colla delicatezza con cui avrebbe toccato, l'oro, l'argento, la filigrana. (Tav. XLVI).

Oltre l'intaglio il coro di Staffarda, ricevette l'intarsio e i suoi intarsiatori furono insigni se salirono all'altezza di chi immaginò il disegno del coro e di chi lo scolpì; parlo in tal guisa, perchè gli intarsi del nostro monumento, mostrano un segno estremo d'abbandono. Basta guardare gli stalli di Torino; — chè su quelli di Pollenzo non si può dire nulla essendo stati piallati brutalmente.

Fig. 309. — *Aosta:* Stalli del coro, nel Duomo.

Il Museo vanta anche gli stalli del priore, diversi dagli altri, emergenti da un piano più alto, e muniti d'una cassapanca.

L'autore o gli autori di cotal complesso monumentale s'involgono nell'ombra; l'epoca tuttavia, pur non precisata da documenti, si può desumere dallo stile che appartiene alle ultime vampate dell'arte gotica, all'epoca in cui il sesto acuto, anche in questa estrema regione italica, si lasciava spodestare dal classico: — ciò va dimostrato, tra altro, dagli specchi con tarsie che vagamente si scuoprono, a Torino, i quali raffigurano edifici cinquecenteschi. Così si

può assegnare, il coro di Staffarda, ai primi del XVI secolo, nè mi meraviglierei che questo monumento sia escito da mani francesi; la qual cosa potrebbe venir sostenuta perfino da ciò che l'Abbadia di Staffarda, durante la seconda metà del XV secolo e i frimi del XVI secolo, fu infeudata alla famiglia marchionale di Saluzzo, la cui relazione colla vicina Francia fu profonda in ogni campo. Il coro di Staffarda non occupò, sembra, l'abside della chiesa, invece si allargò in linee rette, nella navata maggiore come nella Certosa di Pavia e si costumava nell'Abbadie benedettine.

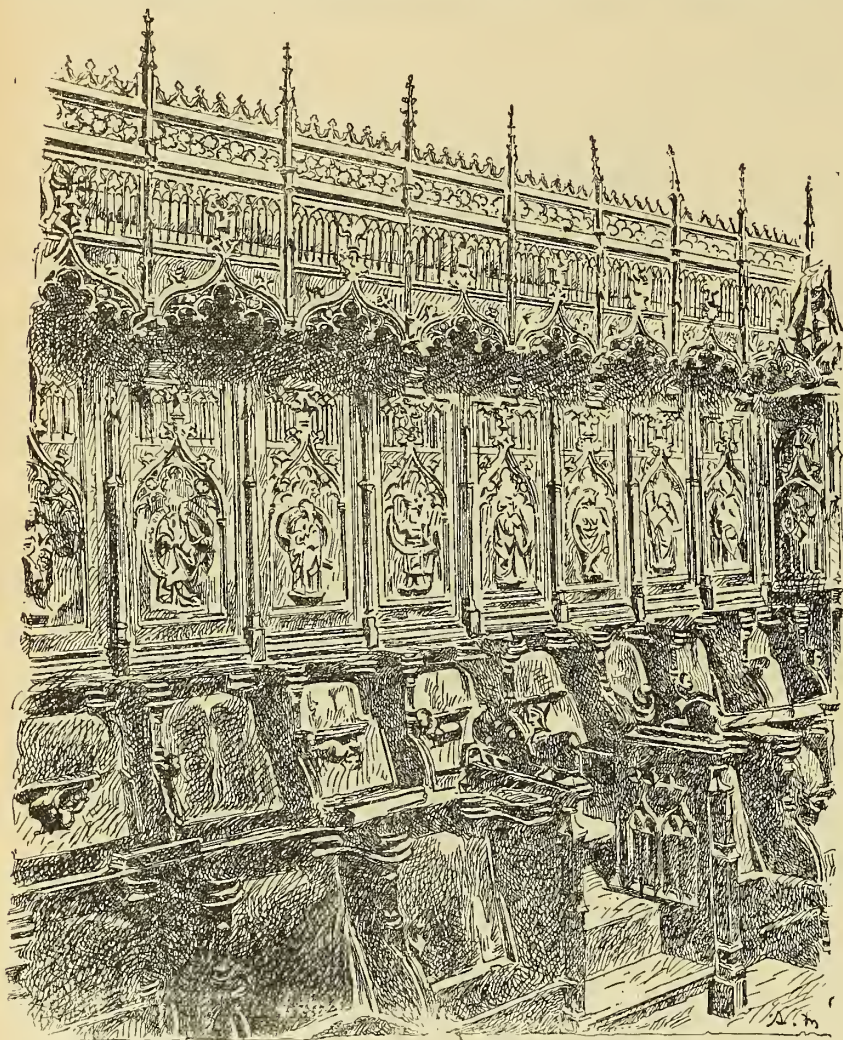



Fig. 310. — *Aosta:* Stalli del coro, nella Collegiata di S. Orso.

Fig. 311. — *Bordonecchia:* Motivo degli stalli, nel coro della Parrocchiale.

Ha un carattere più nazionale, l' arte lignea nel Veneto; e S. Zeno di Verona, interessante la storia e l'arte da diverse vie, attrae l'esteta col suo coro monumentale (fig. 314), sulla cui storia incombe oscurità completa (1904).

Venezia attira l'attenzione colla maestà di due cori lignei i quali occupano uno dei primissimi posti nella nostra istoria; essi trovansi a S. Maria Gloriosa dei Frari e a S. Stefano.

Il coro de' Frari (fig. 315), è venezianissimo nella sua linea d'arte, nella sua opulenza decorativa e nella forte bellezza di certi busti viventi sugli schienali. Sino al principio del secolo XIX, si assegnò a Lorenzo Canozzi a cui si tolse, giustamente, appartenendo a un eminente intagliatore vicentino, Marco de' Cozzi, († 1485) come avverte, in uno stallo di testata, la scritta, MARCVS CONDAM IOHANNIS PETRI DE VICENTIA FECIT HOC OPVS 1468, la quale respinge ogni contrasto. Nè si esclude che il predetto Canozzi possa aver dato mano all'opera insigne; forse eseguì qual-

che prospettiva a intarsio, sui pannelli de' grandi postergali (tipo classico), ma l'onore del coro si perviene a Marco de' Cozzi assistito, naturalmente, da qualche maestro. Costui tra il 1455 e il 1464, col fratello Francesco, lavorò anche il coro goticizzante a S. Zaccaria, (Venezia), intagliando a questa stessa chiesa, una imposta, quella che « va da el parlador in giexa », e un leggio, lavori scomparsi. Il 26 marzo 1455 si stipulava il contratto del coro di S. Zaccaria facendosi obbligo, a due maestri, di prendere a modello il coro della chiesa di S. Elena oggi distrutto, e quello dei SS. Giovanni e Paolo; la qual cosa non è punto pregevole, perchè gli artisti vanno lasciati liberi. Comunque, nel 1464 i due fratelli Marco e Francesco finivano il coro di S. Zaccaria e se ne attestavano autori: FRANCISCVS ET MARCVS DE VICENTIA FRATRES FECIT (sic.) HOC OPVS 1464, ricevendo 590 ducati.

Fig. 312. — *Torino:* Particolare negli stalli del coro abbadiale di Staffarda presso Saluzzo, nel Museo Civico.

Esso è più semplice di quello de' Frari (1).

A Maestro Marco, che potrebbe chiamarsi Marco dai Cori, si attribuì la paternità anche dell'indicato coro di S. Stefano a Venezia (fig. 316 con relativo Part.) firmato e datato così: OPVS MAGISTRI MARCI DE VICENTIA MCCCCLXXXVIII ADI 25 OTTOBRE, su un piano d'un bracciale nei sedili inferiori. Questo Marco da

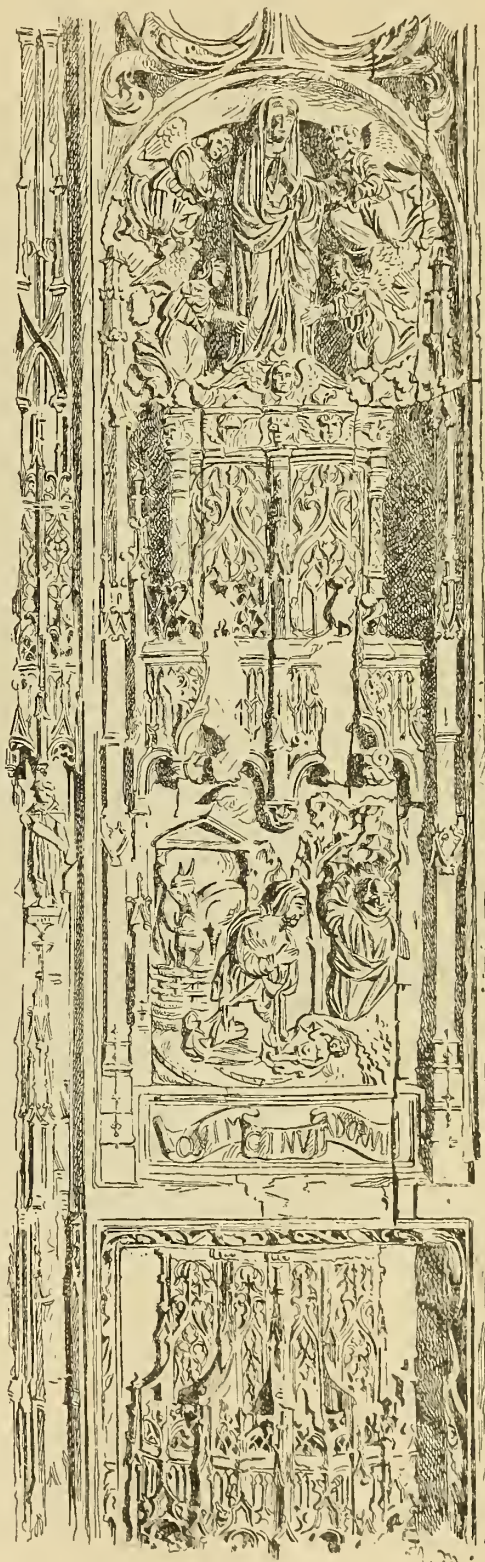



Fig. 313. — *Torino:* Particolare negli stalli del coro abbadiale di Staffarda presso Saluzzo, nel Museo Civico.

(1) Nel 1595 furono tolti dal luogo dove erano in origine e messi in una Cappella attigua alla chiesa, ove subirono delle mutilazioni; così da quarantanove che erano restarono quarantotto. Oggi (1904) non sono in buono stato.

Vicenza sarebbe pertanto un altro M° Marco da Vicenza, morto poco prima del 1520, il successore d'un M° Leonardo Scalamanzo la cui opera, nel detto coro, non si sa precisare; tuttavia vuolsi che nel 1481 una buona parte fosse stata dallo S. preparata ed eseguita. Il coro venne attribuito, dissi, a Marco de'

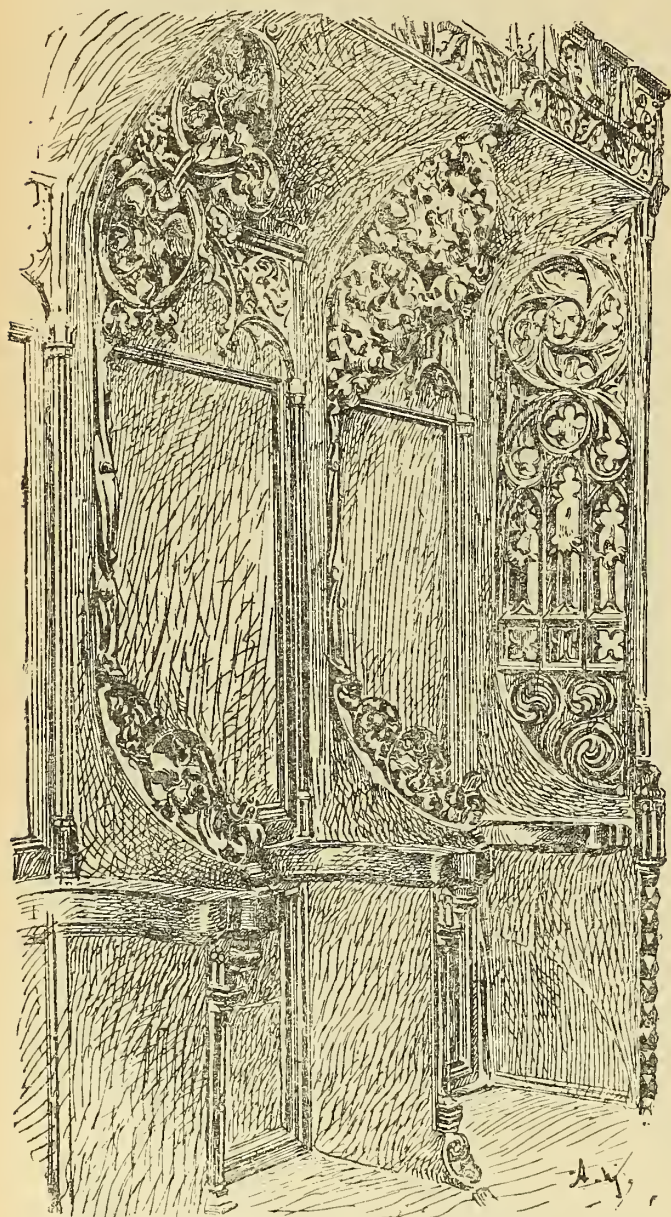



Fig. 314. — *Verona:* Stalli del coro di S. Zeno (Fotografia comunicatami dall'Ufficio Regionale di Venezia).

Fig. 315. — *Venezia:* Stalli del coro in S. Maria Gloriosa de' Frari (Fotografia Alinari, Firenze).

Cozzi, autore dei cori dei Frari e di S. Zaccaria, ma la data 1488 parrebbe escluderlo, e accerterebbe l'idea d'un altro Marco da Vicenza, se pure la scritta posteriore alla morte di Marco de' Cozzi, non sia un tributo d'onore dato dai posteri all'A. (1). Lo stile volgente al Classico nel coro di S. Stefano, che pur conserva la fisonomia goticizzante, vorrebbe autorizzare l'esclusione di Marco de' Cozzi, ma a riflettere che questi fece il coro di S. Zaccaria, la esclusione lascia dubbiosi. Siamo davanti a artisti di transizione e ogni giudizio va unito a riserve.

Il nostro Marco, il quale fu uno dei primi inta-

(1) Paoletti, op. cit. p. prima p. 87. L'opera dello Scalamanzo fu scoperta da un documento trovato da F. Stefani.

gliatori del suo tempo nel Veneto (1) eseguì, il coro nel Duomo di Spilimbergo (Udine), assistito dal figlio Giovanni, ed ebbe il torto di ricordarsi d'aver lavorato a Venezia perchè a Spilimbergo il maestro copiò il coro de' Frari; e come ivi mise la nota iscrizione: MARCVS CONDAM JOHANNIS, ecc. 1468, a Spilimbergo si limitò a cangiar la data; Marco de' Cozzi eseguì il coro di quest'ultima città dal 1474 al 1477, e la iscrizione reca l'anno 1477 (2).

Questi cori lignei veneti erano coloriti di azzurro e oro.

Allato de' cori, o complemento ad essi, i badaloni o leggii ricevettero forme decorative da interessare l'esteta, corrispondenti a quelle che animano gli stalli; ma non pochi leggii corali sparirono. È peccato p. es. che non esista più il leggio di S. Zaccaria a Venezia, scolpito dal nostro Marco de' Cozzi; ed io rammento il leggio del coro nel Duomo di Pienza, quello di S. Francesco d'Assisi, chiesa superiore, ed un leggio assegnato allo stile gotico francese, posseduto da Vittorio Avondo, colorato in azzurro, rosso e verde, della Valle d'Aosta, poligonale, con ogni lato ornato da una formella a punta, da cui si stacca una decorazione filiforme e il luogo del leggio tripartito e traforato a giorno; — assieme di estrema leggerezza. Il Museo Civico di Torino conserva qualche leggio ligneo, che può interessarci; e quello della Collegiata di S. Orso il quale ha affinità col leggio precedente, muove la nostra curiosità (3). Aostano e infrancesato (tav. XLVII), sale a prodigalità decorativa, ed il modello significantissimo, doveva qui figurare: manca l'aquila di solito scolpita sui leggii, ma il leggio è ben immaginato.

I libri medievi legati con fermagli, angoli e cerchi metallici, grandi in generale nelle pergamene gotiche consparse di lettere miniate, erano pesanti, occorrevano quindi i leggii a sostenerli. Perciò non sono infrequenti le miniature, le tavole dipinte, i bassorilievi ove il lettore tiene davanti il leggio con un libro. Talora duplice o unico, duplice o manevole, il leggio

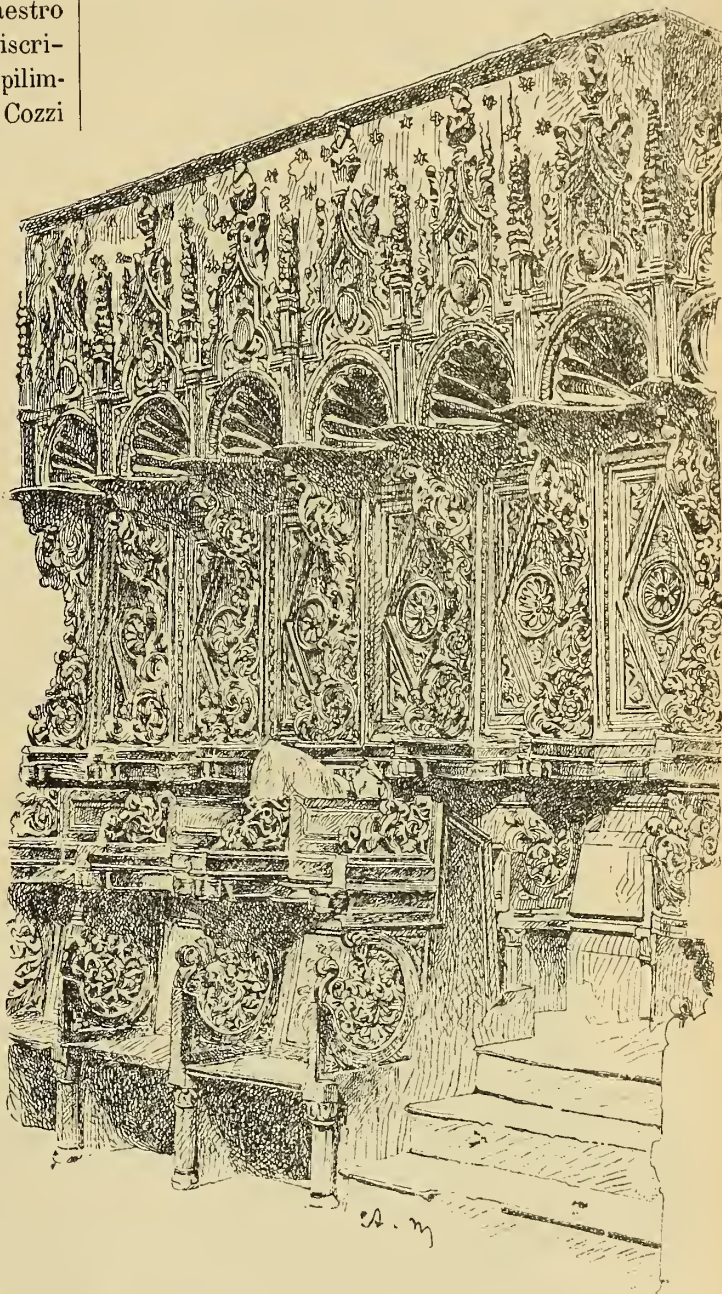



Fig. 316. — *Venezia:* Stalli del coro, in S. Sefano.

si collocava sul tavolino del lettore, e si muoveva come quello del messale sugli altari. Fisso, formava un mobile da se, nelle stanze di studio privato, come il leggio di S. Orso; ed i volumi, non si mettevano di taglio sugli scaffali, ma di piatto e ricevevano il titolo sul piatto come oggi non si usa, a motivo

---

(1) La matricola di S. Caterina dei Sacchi, esistente al Museo Correr in Venezia dà, fra gli altri, questi nomi di intagliatori in legno: Lorenzo di S. Lio, Niccola tedesco di S. Sofia, Savino di S. Maria Formosa.

(2) Nel 1903 era in cattivo stato. *Alcuni lavori d'arte nella città di Spilimbergo* in *Arte ital. dec.* 1899, p. 57 e seg. Si parla degli stalli gotici del Duomo e alla fig. 99 se ne dà un disegno grande.

(3) Si fecero dei leggii di metallo e la loro forma esile dà allo sguardo singolar compiacenza.

della quantità di libri che si stampano e della necessità di collocarli su piccolo posto.

Ciò si dice ad accennare le famose tavolette dipinte di Biccherna e Gabella, nell'Archivio di Stato in Siena, (1) le quali altro non furono, in origine, che coperte di libri addetti agli uffici amministrativi della Biccherna o Gabella nell' antico Comune di Siena. Esse, come opere d'arte, hanno un valore relativo, il valore assoluto lo ricevono dalla storia, poichè queste tavolette, per un lungo corso di secoli, dànno

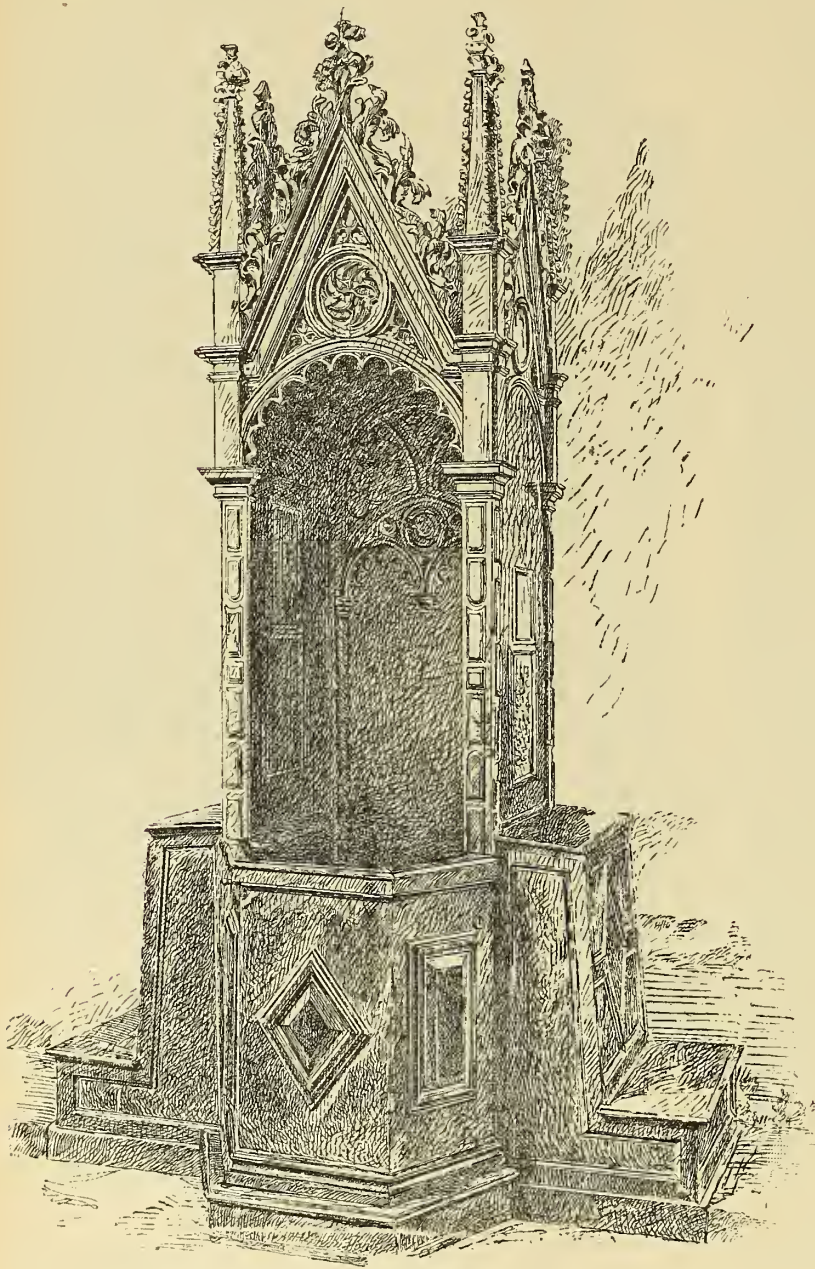



Fig. 317. — *Padova*: Confessionale nella Basilica di S. Antonio.

Fig. 318. — *Siena*: Lampadario nella Cappella del Palazzo Pubblico (Fotografia Alinari, Firenze).

una serie di rappresentazioni, contributi tenui alla pittura locale.

Le prime tavolette, ingenue, stanno fuori dal campo dell'arte; esse contengono una iscrizione col titolo dell'amministrazione, il nome del Camarlengo o dei Provveditori, se il libro spetta a questi piuttosto che a quegli, e qualche altra nota o segno; l'arte comincia al principio del XIV sec.; allora alle inscrizioni e

(1) Lisini, *Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella*, Siena 1902. Un portafoglio di 103 tav. in fototipia.

ai titoli, si associano le Madonne, i Santi in un alle allegorie sul buon governo con isfondi di architettura, paesaggi e soggetti, spesso tolti dalla storia locale, svolgenti ancora degli episodi di storia italiana. Nelle tavolette più antiche prevalgono i soggetti religiosi che durano quasi tutto il secolo XV, poi i soggetti civili s'intrecciano ai religiosi e, col tempo. le tavolette medievali si allargano ad assai vaste superficie dipinte, come ciò avvenne nel Secento il quale adornò i quadri di cornici imaginose.

Era coltivata a Venezia una scultura lignea nel XIV sec. che in Italia, in gruppi e ornati, dava luogo ad opere d'arte, la cui conservazione oggi varrebbe a documentare vari punti della nostra storia. Cito un palliotto ligneo nella Basilica dei SS. Maria e Donato in Murano, monumento dipinto, parlante in una iscrizione, la quale tace il nome di chi scolpì il palliotto, come S. Donato e altri personaggi: Conrado mcccx indicion viii : in tepo de lo nobele homo miser Donato memo honorado podesta de Muran facta po questa ancona de miser san Donado (1).

Un palliotto ligneo possiede Venezia nel Museo Correr, di un Caterino di M° Andrea veneziano, vissuto nella seconda metà del XIV secolo, appartenuto alla chiesa del Corpus Domini. Esso è diviso in piccole storie, rappresentanti la vita di Cristo messe ad oro e colori da un Bartolomeo (Bartolomi mi Pavli pixit Chatarinvs filivs magistri Andrea incixit hoc opvs), di stile non spregevole.

Ricordo altresì un palliotto, intaglio ligneo dorato del XIV secolo, di cui ignoro se ancora sia proprietario Faustino Rocci (2). Rappresenta la Incoronazione della Vergine entro ampia formella, ai lati della quale, in duplice linea, sotto a motivi d'architettura gotica, emergono alcune piccole storie; la scultura ha sapore toscano sufficientemente arcaico e proviene dalla Valle d'Aosta.

Ora dirò d'un palliotto monumentale, gotico del XIII sec., che svela una tecnica non ancora indicata. Vanto della chiesa di Westminster a Londra, inglese, è diviso in cinque partimenti, quello del mezzo a mo' di trittico, i due di fianco a motivi stellari riempiti da storie e i due estremi, ornati da un tabernacolo sotto al quale, come sotto al trittico, stanno in piedi delle statue. La sua tecnica particolare consiste nell'essere rivestito da pergamena incollata sulla superficie lignea, splendente di vivaci colori e di lastrine vitree, il tutto riunito in una graziosa armonia. Non nuova questa tecnica — legno

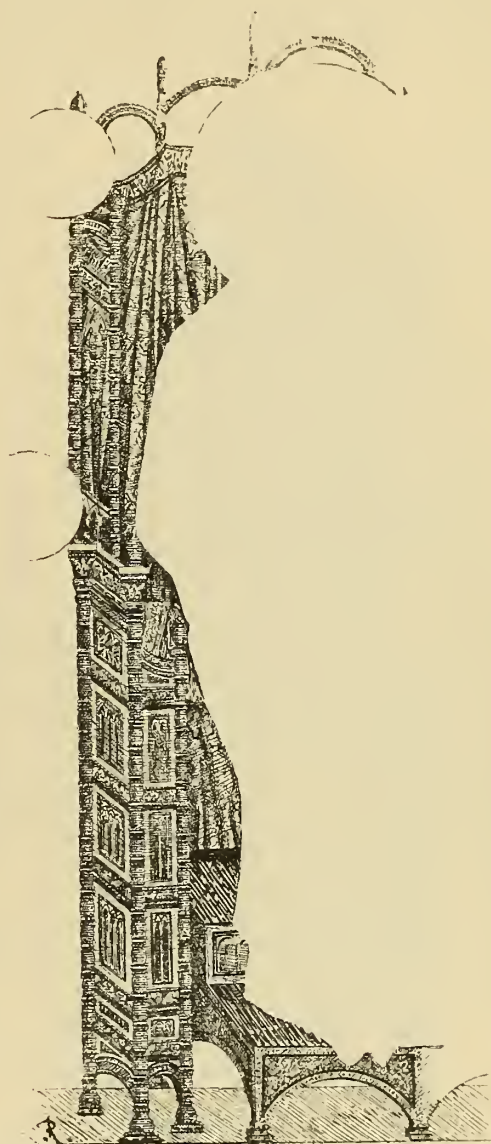



Fig. 319. — *Firenze*: Motivo della cattedra nel quadro, la Madonna dei Rucellai, in S. Maria Novella.

e pergamena, — viene descritta dal monaco Teofilo nell'opera più volte indicata; ed il palliotto di Westminster, pur, alterato dal tempo, vale sufficientemente a noi che scorgiamo in esso la perfezione d'un genere ligneo usato nel Medioevo (1).

Dalla via dei confessionali (fig. 317) inginocchiatoi, (tav. XLVII) lampadari (fig. 318) gotici, come

(1) Zanetti, *La Basilica dei SS. Maria e Donato in Murano*, Venezia 1873.

(2) *L'arte antica alla Naz. di Torino* nel 1880, tav. III.

(1) Il Viollet-le Duc lo riprodusse in *Dictionn. du Mobil.* vol. I, pagina 236, tav. IX: in colori.

quello di Siena ligneo, colorito, dorato, eseguito verso il 1440 a sostenere, in cima, il cero benedetto — dalla via dei candelabri (non so che fine abbiano avuto due candelabri lignei [XIV secolo] col fusto tortile ornato di foglie e rose esposti a Roma da Alb. Simonetti nel 1885 indicati come opere rare)

Fig. 320. — *Firenze*: Cattedra sulla « Gloria del Paradiso » degli Orcagna, in S. Maria Novella.

vengo a dei soggetti, rappresentati da modelli e vengo a delle minute cose, mazze lignee da bandiere o gonfaloni, che il Gotico cuoprì, talora, con intagli.

Un pittore veneziano del XV secolo, Gentile Bellini, in un quadro della Galleria di Venezia, il famoso quadro la Processione di S. Marco firmato e datato (1496), riprodusse una mazza lignea, un piccolo capolavoro, ornata da nodo ottangonale, a piccoli tempietti, e sopra e sotto circondata da foglie chiuse, a quando a quando, da anelli infogliati.

Il Bellini, riprodusse una cosa esistente; l'originale vedesi, sciupato dai restauri, nella chiesa di S. Giovanni Battista presso la Scuola omonima, ed a ricomporlo giova la pittura bellinesca.

Cattedre, cassapanche, cassoni, cofani bei soggetti di stile gotico, cui vale, prestante ausilio, la pittura e la scultura.

La Madonna dei Rucellai in S. Maria Novella a Firenze, tavola celebre di Cimabue (1240? † 1302?), assegnata da taluno a Duccio di Boninsegna (fig. 319 [1]), sta su una cattedra a colonnini e a partimenti di formelle gotiche abbinate, ricordo dei motivi marmorei all'esterno di S. Maria del Fiore; ed ecco la solennissima cattedra della Maestà di Simone Martini (1285? † 1344), nel Palazzo Pubblico di Siena a bifore e trifore coperta da sontuoso manto, il quale scende a terra, ricca di pinnacoli con fiori arrampicanti, che si rincorrono sul motivo centrale della cattedra, coronata da ampio frontone assieme complicato svolto su quasi una intiera parete. Allato si citano gli Orcagna coll'affresco di S. Maria Novella dirimpetto alla Cappella della Madonna di Cimabue. La cattedra del Paradiso va sobriamente architettata nè occorre descriverla (fig. 320); essa, originale nel coronamento, è un po' tozza tanto più rispetto allo stile gotico che ama la verticale la quale adduce alla snellezza; ma qui, gli estremi colle colonnine tortili, il pinnacolo, i bracciòli mollemente incurvati svolgono, comunque, un motivo semplice e piacente.

Citai Duccio; e Duccio di Boninsegna (fioriva nel 1282-1339), non abbandono essendo un artista capace d'insegnamento. Addito la cattedra, su cui siede la di lui Vergine nel Museo della Metropolitana di Siena, modello signorilissimo di cattedra gotica; il suo aspetto è d'opera marmorea piucchè lignea, ma i suoi pannelli intarsiati, chiusi entro linee architettoniche, aprono la via a conoscere il sistema ligneo dell'epoca, i cui ricordi stiamo evocando. Non cito una Madonna di Guido da Siena, nel Palazzo Pubblico di questa città, anche a non tornare in pieno Dugento; ma chi vuol battere questo campo, vada ad es. nella Galleria antica e moderna di Firenze, ove Giotto die' un trono ligneo snello, agile, — sin troppo! — ad una grave Vergine.

(1) Oggi la questione di tale paternità venne ravvivata specialmente da scrittori inglesi (V. Langton Douglas *The Real Cimabue*, nella *Nineteenth Century* Marzo 1903; e dello stesso *Duccio*, nella *Montly R.* ag. 1903. Io do a Cimabue la Madonna dei Rucellai ma sta che il Vasari conobbe male C. di cui ignorò perfino il vero nome: Cenni della famiglia Pepi (Fontana *Due doc. ined.* reg. C. Pisa 1878).

L'architettura snella è propria di Giotto e chi pone mente agli affreschi del grande Maestro a Assisi, Firenze e Padova, ha da ricrearsi l'occhio in edifici filiformi, i quali ricordano, alla lontana, la snellezza della pittura ellenistica e le attuali costruzioni metalliche.

Lo stesso si dice pensando a Taddeo e Agnolo Gaddi, nonchè citando Giovanni da Milano e gli altri giotteschi (li veda a Firenze a S. Croce o agli Uffizi), o Iacopo Avanzi e Altichieri da Zevio a Padova; e lo stesso si dice dei senesi.

Simone Martini, nella Galleria degli Uffizi, ha una Annunciazione in cui la Vergine sta su una sedia elegantissima, e un' Assunta nel Camposanto di Pisa

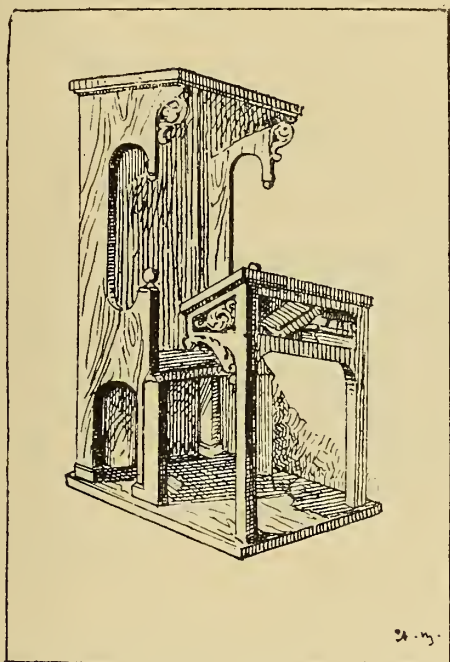



Fig. 321. — *Padova*: Cattedra scolpita in una lapide agli Eremitani.

che qui si può indicare: e Spinello Aretino (✝ 1410) può interessare veduto alla SS. Annunziata ad Arezzo.

Nell'esame di affreschi o tavole trecentesche, si può essere sviati da ciò che, talune volte, quello che stimasi legno, è marmo o pietra; ma anche il mobile di marmo o pietra può divenire indirettamente un contributo al nostro studio.

La pittura veneta è feconda d' insegnamento, nè io posso tòrre ancora notizie dai quadri (1) dopo gli esempi che detti; e trascuro le sculture (fig. 321) per correre agli oggetti reali (2).

La ricchezza emerse non infrequentemente nei nostri mobili: non però nei sedili della sala di Balia al Palazzo Pubblico di Siena alquanto sobri. Essi appartengono al 1408, e ricordano Barna di Turino che trovammo al coro del Duomo di Siena, buon intagliatore e ingegnere (dal 1388 al 1391 fu capomaestro

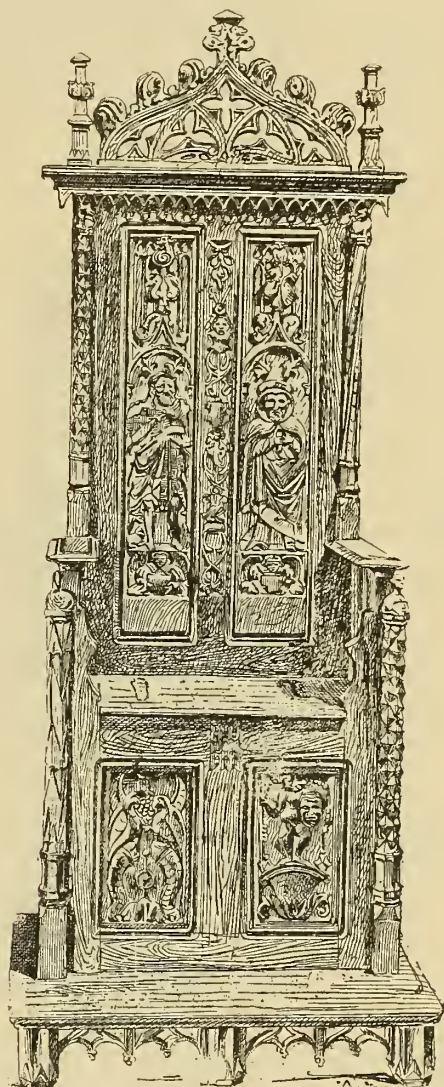



Fig. 322. — *Parma*: Cattedra nel Museo d'antichità.

di detto Duomo (1)) essendo stato operosissimo in un epoca molto attiva. Meglio, ancora, è il ricordare la cattedra del pio Andrea Corsini, relativa al coro citate nel Duomo di Fiesole, unico resto d'un complesso d'arte creato da un altro valente senese: Piero di Lando.

Venezia s'impone con una cassapanca a S. Maria

(1) Una cattedra elegante si vede in un polittico d' Antonio Vivarini (✝ 1470) e Giovanni da Murano d' Alemagna, a Brera.

(2) *De Canozzi o Genesini Lendinaresi*, Lendinara 1878, p. 25.

(1) Lusini, op. cit., p. 24. Di costui si ricordano anche alcuni intagli per la Compagnia della SS. Trinità. Borghesi e Bianchi. *Nuovi Docum. sulla storia dell'Arte senese*, p. 49, 50 bis.

gloriosa dei Frari, attribuita a Lorenzo Canozzi dal Caffi, ma da assegnare a qualcuno fra i maestri tedeschi che Venezia ospitava nel secolo XV (1). Essa esprime la esuberanza dello stile gotico che trionfa nella ricchezza; e tal lavoro qui ampiamente si illustra nei suoi schienali; (tav. XLVIII e XLIX).

Alcuni modelli da me raccolti stanno bene a questo luogo (fig. 322-23). Il più appariscente vedesi al castello Feudale di Torino; è una cattedra moderna

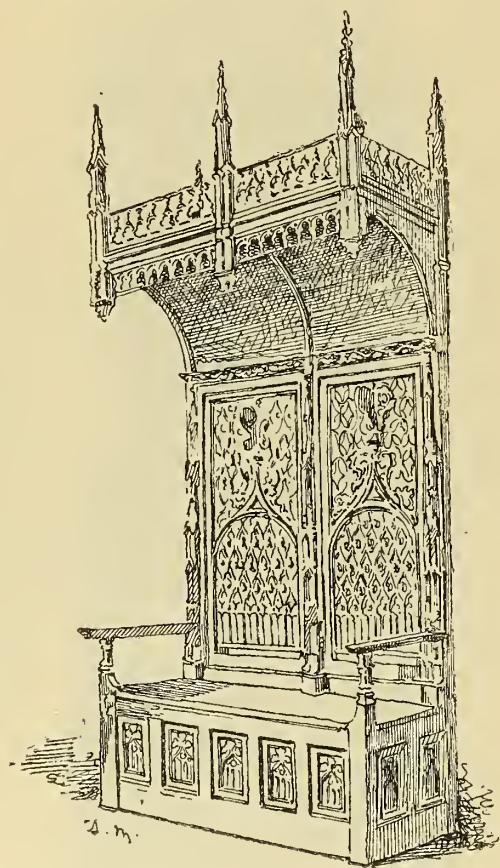



Fig. 323. — *Torino*: Cattedra baronale nel Castello Feudale (opera moderna).

messa assieme con elementi antichi. Non sono amico di queste riproduzioni, però in mancanza di meglio debbo giovarmene.

Il Piemonte, ricco di mobili gotici sacri, manca di mobili profani; e il ricchissimo arredo mobiliare, ornamento cospicuo dei Castelli di Fenis, Issogne, Montalto, descritto negli Inventari pubblicati dal Vayra, dal Merckel, dal Frutaz e da altri, solo in piccolissima parte sfidò gli oltraggi del tempo. Si cercò da alcuni di

(1) Il famoso Tesoro del Duomo di Anagni, conserva una cattedra episcopale di legno di gusto gotico, molto guasta, appartenente agli ultimi del secolo XIII o ai primi del secolo successivo.

riunire le membra sparse di tante ricchezze e fu messa insieme, soprattutto pel Castello Feudale di Torino, una serie di mobili, parte dei quali sono copie o imitazioni; tale un bel cassone riprodotto più qua, che è la copia d'un mobile scolpito a gran rilievo originario della Valle d'Aosta e la cattedra baronale con baldacchino, imitazione ispirata dagli squisiti intagli di Staffarda.

Non inclinato, ripeto, a favorire tali riproduzioni, le tollero, rappresentando un'epoca storica (la nostra); e in mancanza d'opere originali, offro con ripugnanza le copie o le imitazioni (1).

Una splendida cattedra gotica, simile alla precedente, ma originale, onorava la Collezione Spitzer: lavoro francese quattrocentesco, richiama la cattedra del Castello Feudale e vari mobili aostani, nella complicazione de' pannelli; e, proporzionata leggiadramente, forte nella sua intelaiatura, signorilissima, trae il suo motivo decorativo dalla moltiplicità degli intrecci immaginosi e bizzarri (2).

Il Medioevo, allato di tanta pompa, vide le panche lignee a spalliera nelle case e nei castelli allargate sulle pareti dei cortili, dalle abitudini feudali creati differenti da quelli d'oggi, luoghi di semplice passaggio. I cortili ricevevano dunque i vassalli e gli uomini d'arme, avanti d'essere ammessi al cospetto del Signore; e questa gente sedeva su panche o pancàli o pancaccie non abbellite da ornamenti. Semplici, si indicano più che altro a mostrare che esistettero, all'epoca del Gotico; e la loro semplicità, equivalente a povertà decorativa, costituisce il maggiore contrasto alle cattedre accennate.

Il Medioevo possedette molte panche senza spalliera, poco decorative, e molto comode, prestandosi al sedersi da ogni parte.

Il mobile medievale per eccellenza fu pertanto il cassone o cassa, il quale si destinò, in generale, a uso nuziale, a collocarvi il corredo delle fanciulle, e servì da sedile, in casi eccezionali da letto, conservando l'ufficio di cassa anche là dove fe' parte di un insieme artistico, come una cattedra (3).

I cassoni gotici formano un soggetto ragguarde-

(1) Sono riprodotti nelle annate dell'*Arte ital. dec.*, a., 1889-1900, quasi tutti i mobili del Castello-Feudale di Torino.

(2) Op. cit. vol. *Meubles*, tav XVI. Il Viollet-le-Duc offre una tavola apparecchiata con i valletti che servono e i signori seduti su un trono sfarzosamente intagliato: *Dictionn. du Mobil.*, vol. I, p. 261.,

(3) Ne veda il bell'esempio dato dal De Champeaux. Op. cit., vol. I, pag. 14 E. Fr. A. Jones. *Some ancient wedding coffres* in *The Studio* 1904 p. 303 e seg.

vole al nostro studio; intagliati, fioriti da ornamenti stampati (pastiglia), dorati, coloriti, dipinti o scolpiti, a figure e ornati o poveri d'intagli ma ricchi di ferri e serrature complicate, essi offrono una varietà imprecisabile volgente alle dimensioni, al modo di fabbricazione e al tema decorativo.

Fig. 324. — *Firenze:* Cassone, nel Museo Nazionale.

Dai cassoni ai cofani, non è grande il passo; così quanto dichiarai sui cassoni, dichiaro su questi piccoli mobili dell'industria trecentesca; la quale, nella sua fecondità ideatrice, trovò anche da ricuoprire le facce o il coperchio dei cofani di pergamena dipinta (ne vedemmo un esempio) o pastiglia, a precisar figure ed ornamenti (ne vedremo dei modelli).

Fig. 325. — *Valle d'Aosta?:* Cassone.

I cassoni e i cofani ricevettero, talora dei contorni incisi coperti da mastice rosso, verde, nero; e, fra gli altri sistemi di fabbricazione, notevole quello a contorni incisi. La superficie liscia si incavò a ornati o figure, e gli incavi si riempirono di mastice colorito; talora gli ornati e le figure restarono graffite sul legno, in luogo di apparire allo sguardo come grandi nielli, e il resultato ha il vantaggio, sulla scultura, di durar molto più.

Fig. 326. — *Torino:* Cassone, nel Museo Civico.

Esistono dei cassoni o dei cofani a stelle e intrecci incavati col punzone riscaldato, al fine d'esser meglio efficace; in generale appartengono a scuola francese, alla Borgogna, e i Musei d'Italia non ne sono sprovvisti.

La natura dei soggetti cangia coll'uso del cassone e del cofano; così dove l'uno o l'altro era destinato a uso nuziale, le deità del matrimonio, le leggende e le scene d'amore trionfano commentate da scritti; e i finestrati ingegnosamente intrecciati, gli stemmi, coi cortei cavallereschi, le cacce, i ritratti dei giovani fidanzati formano, coi primi soggetti, parte del vasto campo d'ispirazione a cui si rivolgevano gli artisti dei cassoni e cofani medievali. Le rappresentazioni romanzesche peraltro fioccano: giovani innamorati, gentildonne preganti, dame danzanti, il re sul trono, i cavalieri che galoppano, e la fonte di giovinezza. L'uso dei cassoni fu diffusissimo: dal Lazio alla Toscana, al Veneto, al Piemonte, dall'Umbria alla Lombardia, alla Sicilia, all'Emilia; nè si parla dell'Estero.

L'esposizione di opere antiche d'intaglio e intarsio in legno, che ebbe luogo a Roma nel 1885, conteneva un copioso numero di cassoni gotici con ornati a traforo: — uno francese, notevole, di Attilio Simonetti datato e firmato: *1333 Guillaume a Loys* (1). E il Museo artistico industriale di Roma conserva dei cassoni gotici di scuola senese, assai significativi con tondi a formelle intagliate e tracce di

(1) Erculei. *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio*, cit., p. 173.

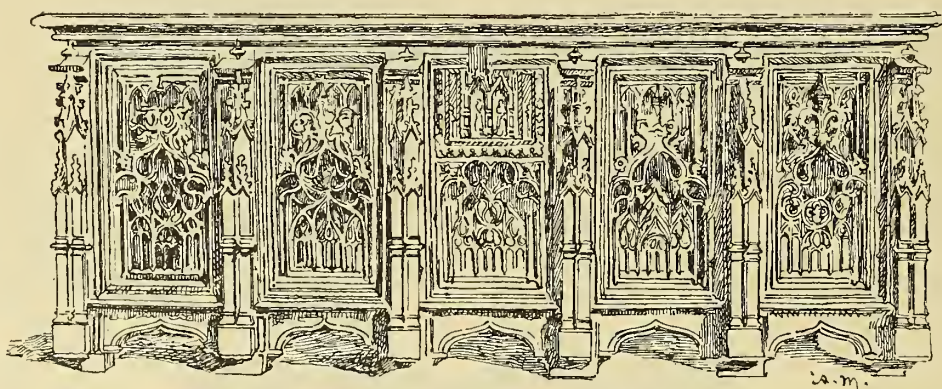
doratura, essendo sagomati con sapiente sobrietà. Vedevansi due bei cassoni senesi con fregi, formelle e tarsie del secolo XIV, esposti da Alessandro Croci alla Mostra di Siena nel 1904, pur sobri di sa-

Fig. 327. — *Valle d'Aosta?* : Cassone.

gome; ed un cassone di Firenze, quattrocentesco (figura 324) ha pur parsimonia di sagome, non di formelle, in ciò che queste si avvolgono in curve tanto quanto è possibile, generando un tipo frequente nel quale il lègno sembra divenuto pasta.

Fig. 328. — *Torino:* Cassone da un modello della Valle d'Aosta, nel Castello Feudale (opera moderna).

L' Erculei accenna un cassone di «pasta dura» rarissimo per l'epoca (XIV sec.), il modello e le iscrizioni. Proprietà del compianto Alessandro Castellani, l'Erculei lo trovò descritto in una memoria del Museo artistico industriale predetto: « Ha « lievi ornati di stucco, impressi a rilievo dorato e quat- « tro tondi a incavo, due di prospetto ed uno per cia- « scun lato. Nei tondi reca uno scudo, in campo rosso, « privo però di divisa. Di prospetto intorno alla riqua- « dratura, in caratteri medioevali, leggesi la prima « parte dell'orazione domenicale con moltissimi errori. « Nelle parti laterali, con identici caratteri, egual- « mente errati, si leggono due versetti, uno tolto « dal capo V dell'Evangelio di S. Luca, l'altro dal « salmo 53. Squisito lavoro di scuola sanese del secolo XIV » (1).

Il Piemonte ha i suoi modelli di cassoni vari di misura, carattere, aspetto; — il gusto francese presiede, al solito, a cotali opere (fig. 325, 326 e 327). Il più sontuoso de' cassoni piemontesi, da me disegnato, appartiene al Castello Feudale di Torino (fig. 328); — realmente trattasi d'un modello pomposo. Alle finestre, che ne formano i pannelli suddivisi da pinnacoli, si aggiunge la serratura di ferro; — questo è il cassone che accennai incidentalmente, poco fa, scrivendo sulla cattedra baronale esistente, come il cassone presente originario della Valle d' Aosta, nel detto Castello. Un cassone di cui a Torino, nel 1880, era esposto l'unico resto, la parte anteriore posseduta dal signor Pozzi di questa città, vale come opera d'una certa ingenua rozzezza. Appartiene al Gotico e si assegna ad intaglio savonese. Sotto una specie di portico floreato, stanno due cavalieri e due dame; ogni cavaliere offre un fiore alla dama vicina e le due scene (il portico consta di quattro archi, due per parte) sono divise da un motivo scolpito in forma di giglio, su cui sta la serratura del cassone (2).

Riproduco il particolare di un magnifico cassone nuziale dal Viollet-le-Duc, proclamato il più bello che sia rimasto del secolo XIV (3); esso appartenne alla Collezione di A. Gérente, indi fu acquistato dal Museo di Cluny. Su una delle facciate, il motivo da me disegnato (fig. 329), si ripete sei volte e i guerrieri che vi si vedono, armati di tutto punto, si ripetono negli altri partimenti; sulle altre parti il cassone rice-

(1) Fu notato dal sig. Eroli di Narni, che le « curiose iscrizioni » di questo cassone sono rare ed errate perchè l' artista, presumendo di sapere il latino, perchè uso, nelle chiese e nelle fraternite, a dire le preghiere in tale lingua, senza averla studiata, riprodusse in iscritto gli strafalcioni che egli pronunciava.

(2) *L'arte antica alla Naz. di Torino del* 1880, tav. LXX.

(3) *Dictionn. du Mobil.*, Vol. 1, p. 25.

vette eleganza di architettura e bellezza di imagini scolpite, e sul coperchio ebbe linee e rilievi entro formelle quadrilobe, a narrare delle scene di

Fig. 329. — *Parigi*: Particolare di un cassone nel Museo di Cluny. (Dal Viollet-le-Duc. *Dictionn. raisonné du Mobil. Franç.*

vita coniugale. Nè i ferri del cassone sono poco interessanti; qui debbo limitarmi a riprodurre la serratura parcamente fiorita. La Collezione Spitzer vantava dei cassoni gotici squisiti, due riprodotti nella principesca opera che illustra la famosa Raccolta (1). Constano di un pseudo portico, entro cui s'ergono delle statuette; uno di essi cassoni, nella parte superiore su cui vanno a terminare in punta gli agili archi e gli esili pinnacoli, ha un fondo a rombi gigliato; l'altro, più mosso nei rilievi, ha aspetto meno arcaico, ma la finezza vive meglio nel primo cassone che nel secondo. Indicando, comunque, queste due opere lignee, io intendo indicare dei modelli.

La Francia viene rappresentata ancora da disegni, come questo cassone a intagli gigliati, lavoro non insignificante del secolo XV (fig. 330); meglio significativo appare il cassone seguente (fig. 331), anzi cofano serrato, il quale si allontana un poco dal luogo delle nostre indagini, ad entrare nel Medioevo dugentesco (non va molto in là): ed io qui dò il cofano ferrato, ad avere, tra i disegni, un tipo di cotal genere (1). Per me esso vale esempio efficace del modo con cui il ferro ornava, con volute, i mobili, seguendo il sistema ampiamente diffuso sulle imposte lignee. Ornamento del Museo municipale nell' « Hotel Carnavalet » il nostro cofano ivi sarebbe giunto, secondo una tradizione, dall'Abbadia di Saint-Denis e in origine il pittore lo avrebbe colorito: oggi il colore non esiste più.

I cofani lignei ricevettero, nell'epoca gotica, ornamenti d'osso, avorio, metallo ferro, rame, argento, e vetri, smalti, gemme, madreperla e pitture a farli più belli. Così il Molinier pubblicò un cofano trecentesco di legno e osso scolpiti (2), originale all'apparenza in ciò che gli angoli sono composti da torri merlate: dico originale all'apparenza, perchè se oggi si giudica inopportuna ad oggetto nuziale, una forma guerresca, nel secolo XIV si usava (e lo premisi), indifferentemente. È noto un cospicuo cofano di noce (sec. XIV) intagliato e intarsiato con maniglie di ferro battuto, proprietà del Comune di Montalcino (Siena), una scatola dipinta, oggetto considerevole di Tommaso Luciani, esposta alla Mostra di Siena del 1904, un cofano ferrato nel Museo Artistico di Milano (figura 332), e indicato da memorie, un cofano di quell'eccellente intagliatore senese che fu Barna di Turino, destinato a

Fig. 330. — Cassone francese.

(1) Vol. II, tav. I. *Meubles*.

(1) Champeaux, *Le Meuble*, Parigi 1885, p. 62. Lo Ch. dichiara che è il modello più ragguardevole, a lui noto, del tipo che rappresenta.

(2) Molinier, *Catalogue des ivoires au Musée du Louvre*, Parigi 1896. Pei cofani legga quanto scrivo al paragrafo 5 « Lavori d'osso e avorio ».

caleffi e altre scritture del Concistoro, la cui fine ignoro, se pur esso non alimentò un fuoco che oggi si maledice (1).

Un cofano ligneo coevo al precedente, di supremo valore, possedette lo Spitzer, che lo chiamò forzieretto: (le due voci indicano, in sostanza, la stessa cosa).

Fig. 331. — *Parigi:* Cofano rivestito di ferri lavorati, nel Museo municipale dell' « Hôtel Carnavalet ».

Bello di contenuto, bellissimo di forma, ivi il pennello parla d'amore: un giovinetto dalla chioma bionda inanellata, vestito con squisitezza, in piedi, offre un cuore a una fanciulla; la « futura » più grande del « futuro »; è meno simpatica del giovinetto, ha il tipo giottesco e il costume sarebbe più ricco che elegante; essa stende la mano a ricevere il segno d'amore che le offre il pretendente e, fra i due, svolazza allegra una banderuola emergente da un campo di fiori e spiccante da un fondo aurato colla scritta: Pella forza delli contrari venti. Sentimentalismo e istinti bellicosi si intrecciano in questo gioiello di cofano; tali istinti si affermano in vari medaglioni a' lati, ove cani, bisce, leoni, cervi, aquile si aggruppano. Amore e . . . morte! Eterna verità della vita. Ma la lotta avverte qui ai « futuri » cosa è la vita in due, anche se ci entri il cuore e la chioma d'oro.

Sull' attuale campo si raccolgono una quantità di modelli con pastiglia; — la stessa Collezione Spitzer andò ornata di due cofani italiani, trecenteschi, in pasta dura, che ogni Raccolta vorrebbe possedere (2). Il nucleo al solito è ligneo, la pastiglia superficiale si inalza a alto rilievo e, dorata o colorita, svolge azioni figurate e temi ornamentali; e poichè questi cofani furono quasi sempre, come i cassoni, doni nuziali, essi recano scene e parole che esprimono il loro uso. Ambo i cofani spitzeriani sono bislunghi e policromi. Il primo, meno ragguardevole, è ornamentale — a giràli aurati — piucchè figurativo, pur contenendo dei putti, delle danzatrici e

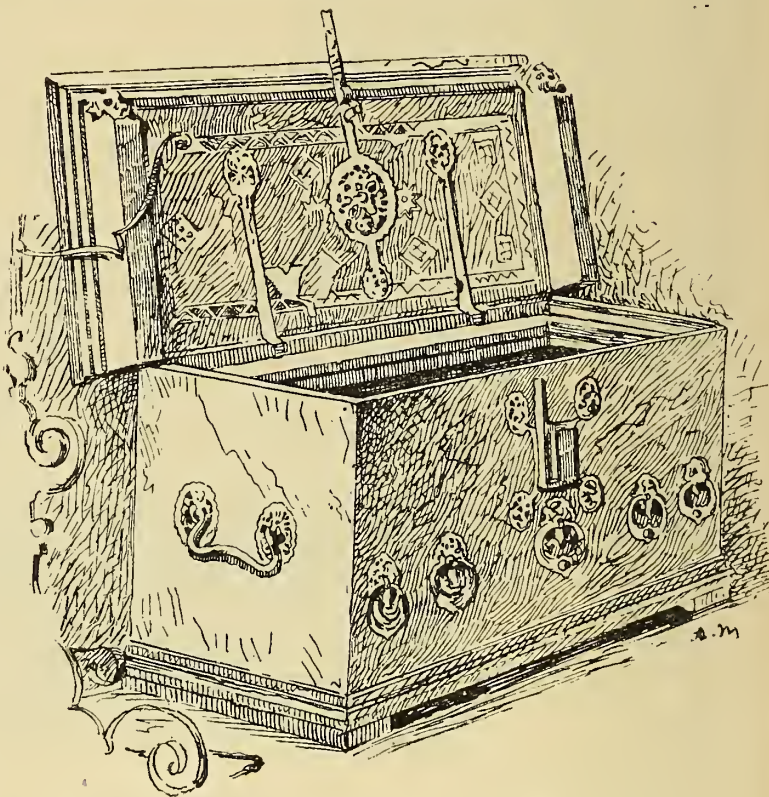



Fig. 332. — *Milano:* Cofano e cassone lignei con riporti di ferro, nel Museo Artistico.

la incoronazione d'un cavaliere; esso, in lettere capitali gotiche, dice: Onesta na bella donna, e il suo Maestro dev'essere fiorentino. Più complesso, il secondo cofano, ricevette letizia di cavalieri galoppanti in ogni parte, dal coperchio alle pareti; saria lungo descriverne le scene. — Da un lato, presso i cava-

(1) Lusini, *Op. cit*, p. 24.

(2) Vol. V tav. 1 in cfr. alle pag. 245-46.

lieri, su una cattedra, stanno assisi due personaggi e i fiori crescono sul terreno; nel fondo, teneramente azzurro, occhieggiano delle parole, e il rosso ardente s'impone in alcuni scudi dei cavalieri e nelle selle d'alcuni cavalli, onde le scene oppaiono animate nel contenuto e nel colorito. La dicitura precedente si ripete nell'attuale cofano, confortato dal saluto angelico: Ave Maria Gratia plena memento mei. Non sempre i Maestri dei cofani, si mostrano valorosi nella figura e nell'ornato (ciò si vede in altre produzioni d'arte industriale); la scultura figurativa ebbe ivi voce fioca, ma il senso decorativo esulò raramente dai cofani di pastiglia, anche perchè sussidiato dal colore; e questi cofani sono prodotti italiani per eccellenza. Onde la Francia dovette essere tributaria del nostro paese, se volle possederne.

All'epoca gotica l'osso e l'avorio contribuirono a materiare i cofani, come una quantità di pettini storiati, i quali pur si fabbricarono col legno, nella stessa forma che ricevettero dall'avorio: rettangolari a denti radi e grossi da una parte, fitti e sottili dall' altra.

Il Duomo di Orvieto, allato del magnifico coro, vanta un bell'armadio di sagrestia di un maestro veneziano Guglielmo di Pietro e soci, che lo cominciò nel 1372 e finì dopo sedici anni di lavoro saltuario. Esiste un documento nell'Archivio del Comune in data 1388, ove l'armadio del Duomo viene appellato *magnum et pulcherrimum tarsiatum;* e vedesi un armadio dello stesso stile nella Cappella degli Scrovegni a Padova, il quale ne richiama uno, forse meno conosciuto più semplice, esistente nella sagrestia del Duomo di Treviso. L'armadio di Treviso forma tre piani di rettangoli con archetti a sesto acuto che girano, a mo' di fascia, lungo i vari rettangoli; in cima, una cornice sottile con foglie mensolette e un piccol foro, completa il mobile corredato di campanelle metalliche e di serratura. I rettangoli verticalmente sono alternati: allato di un partimento largo se ne vede uno meno largo, lo che contribuisce a un effetto estetico, tenendo lontano dal mobile la soverchia monotonia.

Non v'è abbondanza di cosiffatti mobili in Italia, ma le notizie sono sufficenti a pensare dei fatti, (il Milanesi nomina un Andreoccio di Bartolomeo che intorno al 1379 e 80, lavorò gli armadi ed un altare ligneo, nella chiesa di S. Martino di Chinsica a Pisa, benchè esse notizie interessino assai meno degli oggetti che ancor oggi si vedono.

(1) *Docum. d'A. S.*, vol. 1, p. 371. Un armadio scolpito gotico, modello interessante colorito appartenente al Municipio di Lunebourg (Hannovie) vedesi in Louadre, *Les Arts somptuaires*, più volte cit., vol. 2. tav. B.

Nel Medioevo si usarono le tavole formate da uno o due assi, messe su cavalletti senza gambe permanenti; la ragione di quest'uso sta in ciò, che la società medievale era in continuo moto, le famiglie baronali, che potevano circondarsi di mobili e altri oggetti destinati alla casa, andavano da un luogo all'altro e seco recavano, il più possibile, quanto loro apparteneva; onde si crearono dei mobili viaggianti, il cui aspetto si conservò anche qualche tempo dopo che i costumi si modificarono, tanto resiste la forza delle consuetudini.

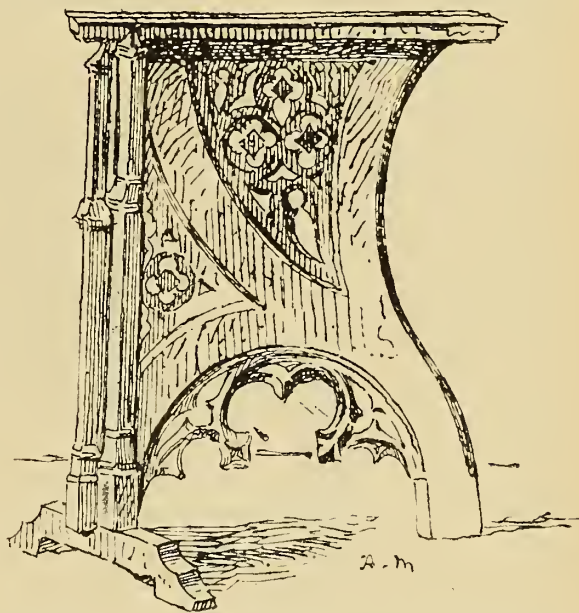



Fig. 333. — *Issogne:* Cavalletto di una tavola nel Castello degli Challant, ora Avondo.

Ciò pertanto non escluse l'arte la quale abbellì i cavalletti con fiori, fronde, trafori. Qui si dà (fig. 333), l'esempio di un cavalletto traforato, da un modello esistente nel Castello d'Issogne (Val d'Aosta), anche a indicare quanta luce può diffondere l'arte, essa avvolgendo persino un arnese umile come un simile cavalletto,

L'arte, nelle tavole medievali, non si estendeva generosa sul piano; come oggi avviene, questo ricevette spesso la tovaglia o il tappeto.

Se nel Medioevo, si adottarono le tavole su cavalletti, questo uso non esclude ogni altra forma di

tal mobile; esistettero infatti le tavole fisse a quattro gambe e il cassetto (ne parlano gli Inventari, i musaici, le miniature); e costumarono le tavole tonde, benchè la vita nomade non incoraggiasse, forse, la costruzione di tavole, senza cavalletti le quali, perciò, furono più numerose delle altre.

Le tavole medievali non ricevevano bottiglie o altri vasi destinati a mescere il vino, perchè nei conviti signorili, si usò dare i bicchieri ai coppieri che li empivano a volta a volta; l'uso delle bottiglie sulle tavole risale al secolo XVI; nel Medioevo il contenente era un bariletto, che si usava collocare sulla credenza della sala.

Gli Inventari e le miniature degli antichi Castelli dimostrano che nel Medioevo si costumarono molto le credenze. A limitare le citazioni, si nota che i Castelli di Casa Savoia, Chambery, Torino, Ponte d'Ain ne possedevano in rovere, liscie o scolpite, d'abete, in diverse forme, quadrilunghe, semicircolari e a modo di leggio. Sulle credenze si stendevano delle fini tovaglie e sugli scalini si esponevano gli argenti, i piatti e vasi più belli che la casa possedeva, le idrie, le guastade, i barili lignei o metallici o di cristallo, con ogni leggiadria abbelliti (1).

Qui parrebbe convenire il ricordo della sobria fabbricazione dei mobili gotici specie piemontesi; perchè la sobrietà signorile, quel certo fare che associa la solidità alla delicatezza propria del mobile gotico, si afferma in guisa incomparabile nella fabbricazione delle credenze. Esse, di solito, vengono formate da una semplice e liscia intelaiatura e l'assieme non va mosso da rilievi negli spigoli, ma va su dritto e si allarga come opera di sasso; l'intagliatore interviene a lavorare i pannelli, i quali ripetono il motivo degli archi intrecciati, delle finestre divise e suddivise da colonnini ed archetti, con concorso di piccoli occhi, e stemmi, fiori crociformi e gattoni. Ma il tipo architettonico, nell'ornamento, di questi mobili, permane come un pensiero doloroso in un'anima afflitta. Nè la similitudine, che mi sfuggì, la ritiro; non la ritiro perchè questi mobili gotici spesso cadono nel buio dell'uniformità.

Fig. 334. — *Amiens:* Credenza copiata da un bassorilievo, negli stalli del Duomo.

Le credenze si inalzano su quattro gambe ed il primo piano di solito si forma col vuoto, poi un largo piano si svolge sulle gambe esili liscie. non tornite, non fiorettate, e questo piano riceve gli intagli a motivo architettonico finestre, rose e simili, quando i pannelli non si formino colle pergamene piegate — decorazione gallica — di cui fu dato esempio.

Il Gotico dunque fabbricò delle solennissime credenze, che furono oggetto di considerazione negli antichi scritti ove, parlandosi del costume medievo, si tratta del vasellame d'oro e argento, disposto in ordine sopra di esse. E le credenze gotiche si prestano, a motivo dei loro piani (scalini) ad essere ornate; e come i cori gotici i quali ricevettero baldacchini intagliati, così esse si ornarono, talora, di cimasa vòlta ad arco con smerli o cornice sottile, come solitamente sono sottili i particolari delle credenze, le quali spiccarono viepiù per via dell'oro e dei colori.

(1) Tanto sfoggio di argenteria non avveniva solo in occasione di conviti, ma si rinnovava ogni volta che una dama giaceva in puerperio. Cibrario, II, 61, p. 73-75. Allato di cosiffatto sfoggio ornamentale v'era quello della cucina. Narra il Belgrano (op. stata cit., pag. 163) che nelle pietanze del Trecento, spiegavano l'ardore il pepe, il garofano, la noce moscata, la cannella, il gengevero, la galanga, il giuleppe e simili altre delizie. L'uso di queste era cresciuto a dismisura dopo le prime crociate, e d'alcune fra esse, come il pepe, può dirsi che se ne faceva allora il consumo che oggi si fa dello zucchero e del caffè. Sta dunque che il Medioevo amò la buona tavola, e una cucina baronale era un luogo solenne, molto considerato; onde gli antichi trattati di cucina, insegnano ciò che conviene a una stagione e ad un'altra; e i dolci, le ghiottonerie non erano ignote ai palati dei nostri padri « antiqui », i quali conoscevano ogni mezzo a stuzzicar l'appetito. Essi, precisamente come oggi, gustavano i tartufi, usavano le salse, ricercavano le mostarde e queste erano il complemento abituale della carne salata, di bue, cinghiale, montone. Nè ignoravano le torte e la frittura di pesce; e all'epoca che esploriamo, esistevano le specialità, cioè i paesi reputati per la specialità d'una torta e via dicendo. — Pichon, *Le Menagier de Paris*, 1393. Veda ancora *Petit traitè de cuisine ècrit en français au commencement du XIV siècle*, pubblicato dal Douet d'Arq, il *Catalogo degli inventori delle cose che si mangiano et delle bevande che hoggidì si usano*, Venezia 1550 ed *Il libro della cucina del secolo XIV*, Bologna 1863. Nel 1378 il conte di Savoia ordinava dei tartufi presso Chieri, allo scopo di farne un dono alla contessa F. Saraceno. Conti, *De' tesorieri della Casa di Acaia*, p. 185, n. 172.

La Francia, anche nelle sue pitture o sculture (fig. 334), la Germania, l'Inghilterra e da noi, specialmente il Piemonte, posseggono dei modelli ch'io faccio noti (fig. 335 e 336).

La tav. L contiene, in isviluppo geometrico, l'assieme di una grande credenza gotica valdostana, la quale si impone: ha aspetto rigido, ma ciò dipende dal disegno che, se fosse prospettico, esprimerebbe i vari piani del mobile, e l'occhio ne sarebbe meglio appagato. Essa, opera cinquecentesca, appartiene agli ultimi bagliori gotici del Piemonte e vuole associare, al solito, il Classico al Gotico; così le cornici del Rinascimento, affinchè si urtino meno coi trafori gotici, fugarono ivi l'ogiva, e l'arco tondo pigliò il posto di quello a punta, ove non si trattasse di traforo o intreccio in ciascun pannello. E benchè il modello

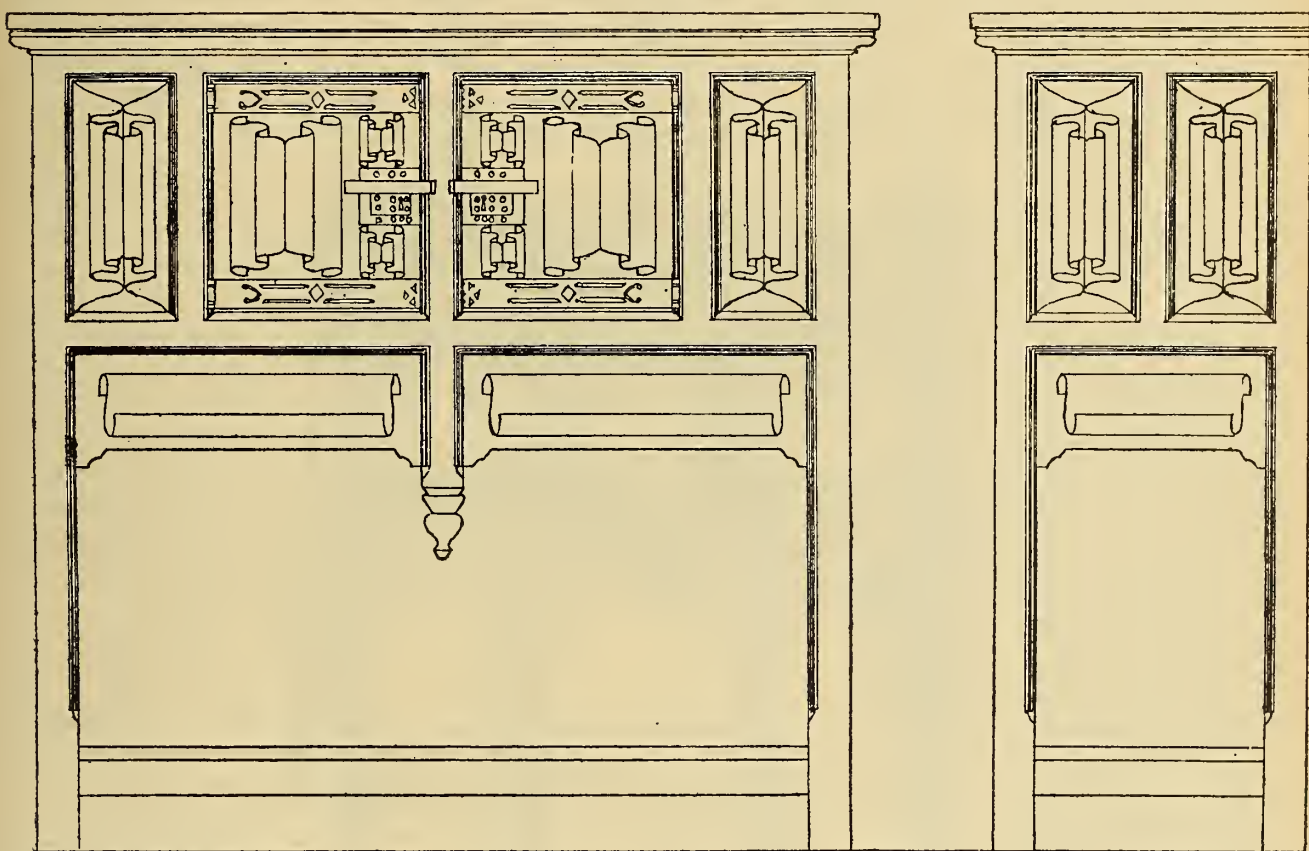



Fig. 335. — *Torino*: Credenza nel Castello Feudale.

sia bilingue (non dico ibrido a non contaminarlo), esso è istruttivo perchè l'autore gotico, ignoto, riafferma il sistema dell'organismo solido e forte nel disegno dei mobili, e della fioritura sottile che si unisce a cotale organismo, non violentandolo nella sua naturale esplicazione, la quale va alla sapienza anche in questo mobile valdostano appartenente alla fine del Gotico.

Possedeva un tempo a Torino, il pittore Andrea Gastaldi, una fine credenza proveniente dalle Valle d'Aosta, gotica del XV secolo. Intelaiata fortemente con quattro pannelli intagliati alla base a guisa architettonica, da parere quattro finestre divise e suddivise da colonnini, sorretta da tre gambe isolate nella parte superiore a baldacchino, avea ricevuto le cure fervide d'un intagliatore il quale, in un intreccio sottile, compose due fregi trinati incomparabili. La ottima conservazione della credenza ne accresce il merito, ed ignoro ove ora si trova cotal mobile (1).

Un'altra credenza, valdostana, possedette il Gastaldi: al solito, intelaiatura semplice a liste vigorose che formano cornice a pannelli con intaglio architettonico, quasi picciole finestre gotiche divise e suddi-

(1) Era esposta nel 1880 all' *Esp. di Torino* e fu pubbl. in op. cit. tav. LXVII

vise da colonnini, e il motivo delle pseudo finestre ripetuto in altro punto della credenza (1).

Furono in uso, nell'epoca gotica, le sedie da piegare a iccasse le quali si collocavano tanto nelle sale signorili quanto nelle stanze d'abitazione usuale; nel primo caso ricevettero il corredo di guanciali e drappi come una donna riceve l'ornamento delle apparenze, nel secondo restarono nude come il pensiero d'un pedante.

Da questa forma semplice, l'imaginazione salì ad altezza vertiginosa; e la povera sedia a iccasse ricevette l'opulento contrasto dei seggioloni traforati (ne veda uno alla tavola XLVII) a traverso agli sgabelli da tre o quattro piedi, i quali esprimono umiliazione dirimpetto alle famose cattedre, che non furono sempre episcopali, essendo state anche baronali, ornamento ligneo ai Castelli o ai Palazzi cittadini.

La sala Capitolare, nel Priorato di S. Orso (Aosta), rivestita di legni intagliati, ricevette una magnifica sedia priorale ad alta spalliera, tipo di un certo numero di sedie de' Castelli valdostani, di cui possiede un esempio il Castello Feudale di Torino. Lo stile di essa, come del rivestimento, fe' supporre che tuttociò sia escito da qualche discepolo o assistente di Pietro Mochet, l'eminente creatore del coro di S. Orso.

Come alle povere sedie a iccasse, così alle ricche sedie colla spalliera verticale (e perchè troppo alta alfine incurvata a baldacchino) o colla spalliera curva simili al modello da me offerto, si dette un pomposo corredo di guanciali; e le sedie gotiche sono incomplete, quando non vadano unite a guanciali ricamati con stemmi o sigle.

I letti furono, un tempo, mobili necessari alla mensa e non solo al riposo; e a duplice uso, erano di bronzo per solito, incrostato sottilmente d'argento, ogni qualvolta i letti erano di lusso. — Il lettore sa che mi riferisco all'epoca romana; venne pertanto l'epoca in cui il letto divenne esclusivamente un mobile da riposo, e il Medioevo offre dei modelli di cosiffatti letti i quali, lignei, intagliati con ricchezza, ricevettero l'ornamento di cortine e, complemento oggi disusato, una lampada che la notte stava accesa. Ciò non stupisce. Nel Medioevo si credeva agli spiriti buoni o cattivi, si nutrivano paure o sospetti, e l'oscurità completa non piaceva nemmeno la notte nella propria camera. Varie miniature rappresentano delle camere colla lampada sopra al letto e le persone addormentate.

Fig. 336. — *Valle d'Aosta:* Credenza.

Si veggono dei letti appartenenti all'epoca gotica a mo' di balaustrata con quattro colonnini, e un punto della balaustrata aperto; letti bassi come un sofà muniti d'un cielo di stoffa e un tendone.

Benchè l'epoca classica del letto artistico sia il Rinascimento, tuttavia il Gotico ebbe dei letti lignei riccamente intagliati, a quel modo architettonico, un po' rigido, degli intagliatori di quest'epoca; e ove la scultura non intese a voli pindarici, l'opera del tappezziere sostituì quella, un poco avara, dell'intagliatore. Chè nel Medioevo, in genere, il corredo dei letti salì allo sfarzo, se non esistessero dei monumenti dipinti o scolpiti ad attestarlo, vi sarebbero gli Inventari; e quando si sappia che si costumarono persino i lenzuoli di seta, si ammetterà che la pompa non doveva aver segreti per la gente del buontempo antico.

L'arte gotica scarseggia di letti lignei; se ciò non fosse spiegato dalla ragione che le coperte e le guarnizioni tessili, tenevano spesso il luogo al lavorio degli intagliatori, sarebbe inconcepibile; sta di fatto che i Maestri del legno italiani, nel periodo gotico, si in-

(1) *L'Arte ant. alla Naz. di Torino*, tav. XIX.

teressavano mediocremente alla decorazione del letto; e sul campo profano, preferirono i cassoni e i cofani, o le credenze.

La elegante chiesa cinquecentesca di S. Maria delle Grazie o del Letto a Pistoia, ove fu collocata, ai nostri tempi, una volgare balaustra interna, conserva un letto trecentesco ligneo con due spalliere dipinte recante le date 1336-37. Le pitture di soggetto sacro sono di pennello mediocre, e il letto offre solo la singolarità o rarità di questi dipinti; il principale dei quali, sull'estremità anteriore, va ornato da una cornice classica. Il letto collocato in una cappella attigua alla chiesa, ove pur vedesi una bella statua di S. Sebastiano che richiamerebbe il Verrocchio, si circonda di una tradizione secondo cui Maria avrebbe ivi prodigiosamente risanata un'inferma.

Il Rinascimento osservai si fermò sui letti piucchè il Gotico; se non bastassero i modelli reali varrebbero i quadri, a Venezia, soprattutto del Carpaccio, di questo espositore squisito de' costumi veneziani.

Guardando le sculture, è meno facile trovar larga messe di temi mobiliari; pure, or che vo' parlare di cornici, non posso escludere la sorgente soprattutto dei bassorilievi: Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne (artisti veneziani fioriti al termine del sec. XIV) in S. Francesco a Bologna scolpirono un polittico il quale può esaminarsi utilmente nella architettura che s'ebbe, come le statue, le carezze del pennello; e l'occhio deve cercare nel polittico dei Trenta, scultura di Jacopo della Quercia (1371÷1438), in S. Frediano a Lucca, le ragioni di un'arte decorativa di transizione in un'artista come il nostro, il quale volgeva al Gotico, appartenendo al Rinascimento anche nel suo capolavoro, la Fonte Gaia a Siena, e nella sua porta incompiuta, sulla facciata di S. Petronio a Bologna.

Fig. 337. — *Venezia*: Cornice a trittico, nella chiesa di S. Zaccaria.

Il polittico di Jacopo della Quercia, non è un modello di sapienza nè la genialità esalta: — rigido, *sente* il materiale (il marmo) onde è fatto; e i pilastri, quasi *sentono* il dovere di esser colonne non sottili come le tortili delle cornici lignee, ma corinzie destinate a curve volte al pieno centro non acute come qui si vedono.

Occorre tener presente le proprietà della materia; e il legno, più dolce a lavorare che il marmo, consente meglio le fioriture, le ispira e incoraggia l'artista a comporle.

In Venezia, notò il Paoletti, sullo scorcio del Medioevo le pale d'altare marmoree figurano in debole numero, relativamente alle cornici lignee (1): da ciò il lusso delle cornici e l'incremento dell'intaglio; ond'è che si venne a creare perfino una famiglia nella grande famiglia degli intagliatori, e si ebbero gli *intaiatoris anchonarum* o *palarum*.

(1) *L'Architett. e la Scultura del Rinasc. a Venezia*, parte I, p. 79

Un Giacomo Moranzone, pittore e intagliatore, veneziano (fioriva nel 1448), non lombardo come si reputò, appartenne ad una famiglia che si dette molto all'intaglio delle cornici; e cito un *Franciscus Moranzon intaiator palarum*, il quale nel 1447 assumeva di scolpire una pala destinata all'altar maggiore di S. Agnese a Venezia; inoltre si scoperse un *M° Jacobo ser Francisci Moronzone de Venetiis intaglatore*, che il Paoletti indica quale accettante il lavorio di una cornice lignea pel Duomo di Udine nel 1500, e Caterino veneziano, autore del bel palliotto nel Museo Correr indicato, scolpì alcune cornici a Venezia, una molto bella esistente in Galleria. Inoltre un *Zanin intajador a san Zanepolo*, lavorava delle ancone lignee trecentesche nella stessa città e alla fine del secolo XIV apparteneva alla Confraternita di S. Caterina dei Sacchi.

La città de' Dogi possiede, così, una quantità di ornate cornici; nè forse alcuna scuola ne produsse tante, a motivo della sontuosità che fu sempre titolo dei Veneziani. Le più belle cornici gotiche a Venezia, sono quelle alle ancone vivarinesche di S. Zaccaria, e la cornice al trittico di Bartolomeo Vivarini ai Frari, rappresentante S. Marco in trono e altri santi (1474) (1).

Autore principale della grande cornice e delle minori che veggonsi a S. Zaccaria (fig. 337) si vuole un M° Lodovico da Forlì, del quale a Venezia si raccolsero notizie fino al 1425; egli dovette avere degli assistenti e, se è suo il concetto, il Maestro ha diritto ad ogni lode.

Le cornici lignee erano dorate ed azzurrate, talvolta ricevettero ornati di pastiglia in basso rilievo, e ricevettero altresì la bellezza di santi e angioli dipinti (2).

A quest' epoca ogni quadro richiedeva adeguata cornice; e poichè le chiese di qualunque paese, grande o piccolo, ambivano ad ancone di pennello insigne, le cornici ornate si trovano in terre modeste di campagna. Rorai, paesetto del Friuli, incaricava nel 1440 M° Andrea da Treviso di un'ancona *deaurata cum duodecim apostolis depictis et deauratis de auro fino*. S. Foca, chiesetta nel Friuli, chiedeva a M° Giovanni quondam Simone di Francia, una pala *de auro cum azuro marino*, e così di seguito.

(1) È riprodotta dal Bock in Op. cit.

(2) L'Urbani nomina un Lorenzo dipintore d'ancone lignee a Venezia, e cita una ancona del 1366 nel Duomo di Venezia da Lorenzo colorita. *Les Arts indust.*, p. 96.

Venezia è decorosamente rappresentata fra i miei disegni: sono veneziane le cornici di Firenze (prima metà del sec. XV), nel famoso quadro di Gentile da Fabriano i Magi, perla della Galleria antica e moderna (fig. 338); di Milano, proprietà Cagnola (fig. 339), e, di questa ultima città, la cornice (metà del sec. XV) rettangolare piccolissima (0,32 × 0,20) della fig. 340.

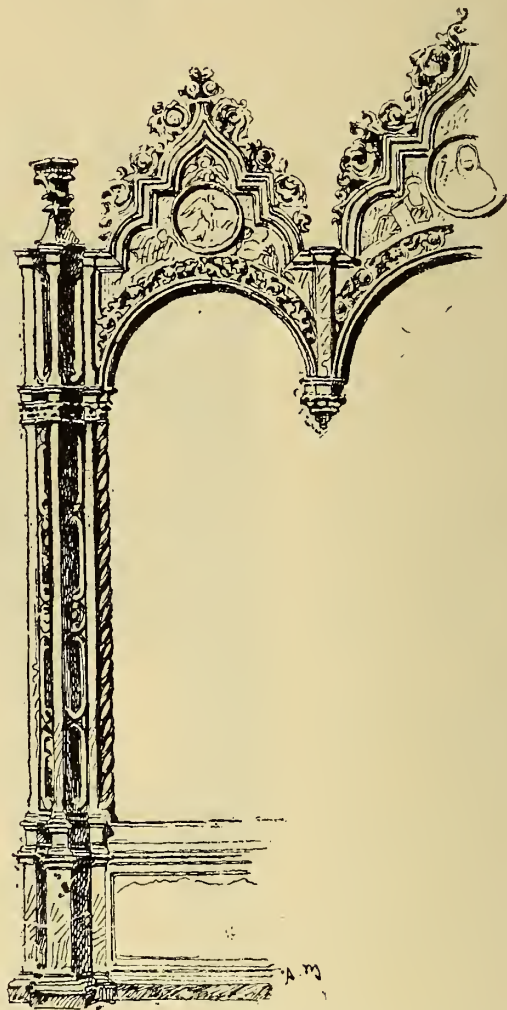



Fig. 338. — *Firenze:* Motivo in una cornice a trittico nella Galleria antica e moderna.

Un filo ideale unisce queste e simili produzioni lignee, cui le foglie, a mo' di gattoni, ben aperte, conferiscono una grandiosità la quale sta nel loro carattere.

Nella Galleria di Venezia una ricca cornice lignea, oro e azzurro, oltremodo ampia, ben architettata, orna un quadro di Lorenzo Veneziano (1357-79) la Madonna e molti Santi. L'oro domina, e qua e là l'azzurro riempie alcuni piccoli campi nelle nicchie, ne-

gli archi intagliati, e qualche rosso o verde si scorge; ma la doratura e le tinte antiche furono — ahime! — rinnovate. Allo stesso tipo, assai meno ricca, appartiene la cornice, nella stessa Galleria, a un quadro d'un « Ignoto veneto del secolo XIV », un'Incoronazione della Vergine; e come la precedente essa subì l'insulto d'un restauro moderno.

Molto notevole la cornice d'un polittico di Bartolomeo Vivarini, la Natività di Gesù con apostoli e santi (non esco dalla Galleria di Venezia), scompleta nella parte superiore, e logorata nella inferiore. Fine come lavoro d'oreficeria, e originale ma rinnovata, una cornice gotica tonda — oro e fondo azzurro — vedesi nella stessa Galleria in un S. Giacomo di Paolo Zoppo, che vale meno della cornice, la quale vale assai.

Fig. 339. — *Milano:* Cornice a trittico (proprietà G. Cagnola).

Non si esclude che la cornice possa essere talora superiore al dipinto che contiene; e, sovente, nell'epoca gotica, la cornice s'integra alla pittura, ricevendo delle imagini complementari alla pittura stessa. Anzi talora la cornice, nel pensiero dei committenti, non si dissociava dalla bellezza del dipinto; ciò si desume dalle vecchie carte, come quelle concernenti alcune opere di Defendente de Ferrari (fior.; nel 1514-30) — il pittore cinquecentesco del Piemonte — dove si richiede che gli *entagli sint omnes nemorei, deaurati, aurati fino et bono et campi entagliorum de azzurro fino.*

Ed ecco che le più vecchie ancone o tavole piemontesi, ricevettero anch'esse la cornice intagliata; sono gotiche le cornici d'ancone assegnate alla fine del secolo XV, nella chiesa di Novalesa; gotiche sono quelle nel Duomo di Saluzzo e nella Collegiata di Revello; è gotica la cornice in un bel trittico del Duomo di Chieri, che tocca il Cinquecento (1503); gotica è la cornice in un polittico nella cappella dei Calzolari al Duomo di Torino; è gotica la cornice ad una tavola di Martino Spanzotti, pittor vercellese maestro del Sodoma, da pochi anni nella Pinacoteca di Torino; e sono gotiche le cornici ai primi quadri del grande discepolo dello Spanzotti, il nominato Defendente de Ferrari, come si vede al Duomo di Chieri e di Torino; lo stesso maestro si piegò indi al Classico, ed accolse il Rinascimento come altri pittori piemontesi: il Giovenone da Vercelli, Giovanni Canavese, Giacobino Longo da Pinerolo.

La Toscana (scuola fiorentina o senese) amò le cornici modeste; e benchè circondate da intagli, mai salirono alla sontuosità delle veneziane; la Toscana accordò i suoi favori alla finezza.

Fine la cornice gotica la quale racchiude, agli

Uffizi, un Assunzione di Niccolò di Pietro Gerini (fior. nella seconda metà del secolo XIV); due sottili colonne tortili cantonate da una cornice dentellata, la quale si ripiega alla base e corre lungo la predella e alla cima corona il capitello, formano l' apparente sostegno ad un arco gotico polilobato, arricchito da gattoni. La composizione è semplice, nè esce dal comune; ma le proporzioni della cornice, riflettono uno spirito delicatissimo.

Agli Uffizi, indico un trittico, stesso soggetto, di Lorenzo Monaco (1370†1425?), racchiuso in una cornice intagliata, composta con più fervida immaginazione della cornice precedente.

La cornice di Lorenzo Monaco tripartita contiene, sopra la base spaziosa delle sue tre guglie, un tabernacoletto entro cui sta una pittura; e il motivo, non usuale, se fosse ridotto a più modesto sviluppo, darebbe all' assieme un accento di bellezza, forse più alto di quello che producono i tabernacoletti che oggi si vedono.

Fig. 340. — *Milano*: Cornice di un dipinto, nel Museo Poldi-Pezzoli.

E Arezzo, nella Pieve, che vanta un grande dipinto di Ambrogio Lorenzetti, offre un decoroso modello di cornice gotica senese, mancante però di qualche parte. Una finissima cornice dorata gotica appartiene ad un tabernacolo nel Duomo di Orvieto, anche questa toscana (senese). — Su dei pilastri smussati e scolpiti a finte finestre, l' arco s'involta tondo e richiama, a prima vista, l'altare d' Orsanmichele, l'opera famosa di Andrea Orcagna; non però nel frontone il quale — (postochè siamo in tema di risonanze restiamoci) — il quale richiama il frontone della Porta della Carta a Venezia, decorato — nella cornice orvietana — con brio più marcato d' ornati a giorno. Sui pilastri, a guisa di pinnacoli, si inalzano, sulla nostra cornice, dei motivi tabernacolari, colla base a goccia che terminano in busto d' angelo e in cima l'Ecce Homo.

Anche Pistoia offre delle cornici gotiche in alcuni suoi quadri, alla Madonna del Letto (una tavola data a Duccio di Boninsegna, bisantineggia e la assegnerei a Margaritone d'Arezzo o alla sua scuola ed una Deposizione piena di sentimento, è uno dei dipinti più belli di Pistoia) in S. Giovanni Fuorcivitas (1) e nel

(1) È quella che concorre a formare il polittico di Taddeo Gaddi in S. Giovanni Fuorcivitas (sembra che la pittura siasi eseguita fra il

Palazzo Comunale (Sala rossa). La Toscana va rappresentata, qui da una cornice, a occhio di bue (fig. 341) temperata e signorile, modesta e squisita che produrrà, nel Rinascimento, copiosi frutti (1). Non lo può essere dalla cornice che abbelliva la famosa Maestà con Santi di Duccio sull'altare maggiore nel Duomo di Siena, perchè essa cornice vive solo nelle memorie, e si sa che era ricca, esistendo la testimonianza sulla sua doratura e coloritura. Dicono i fatti (2) che nel 1375 la Maestà venne corredata da un baldacchino fatto dipingere da Lorenzo di Vanni e Nuccio di Neruccio, e tanto lusso doveva accompagnarsi ad intagli ornamentali, secondo il costume del secolo XIV.

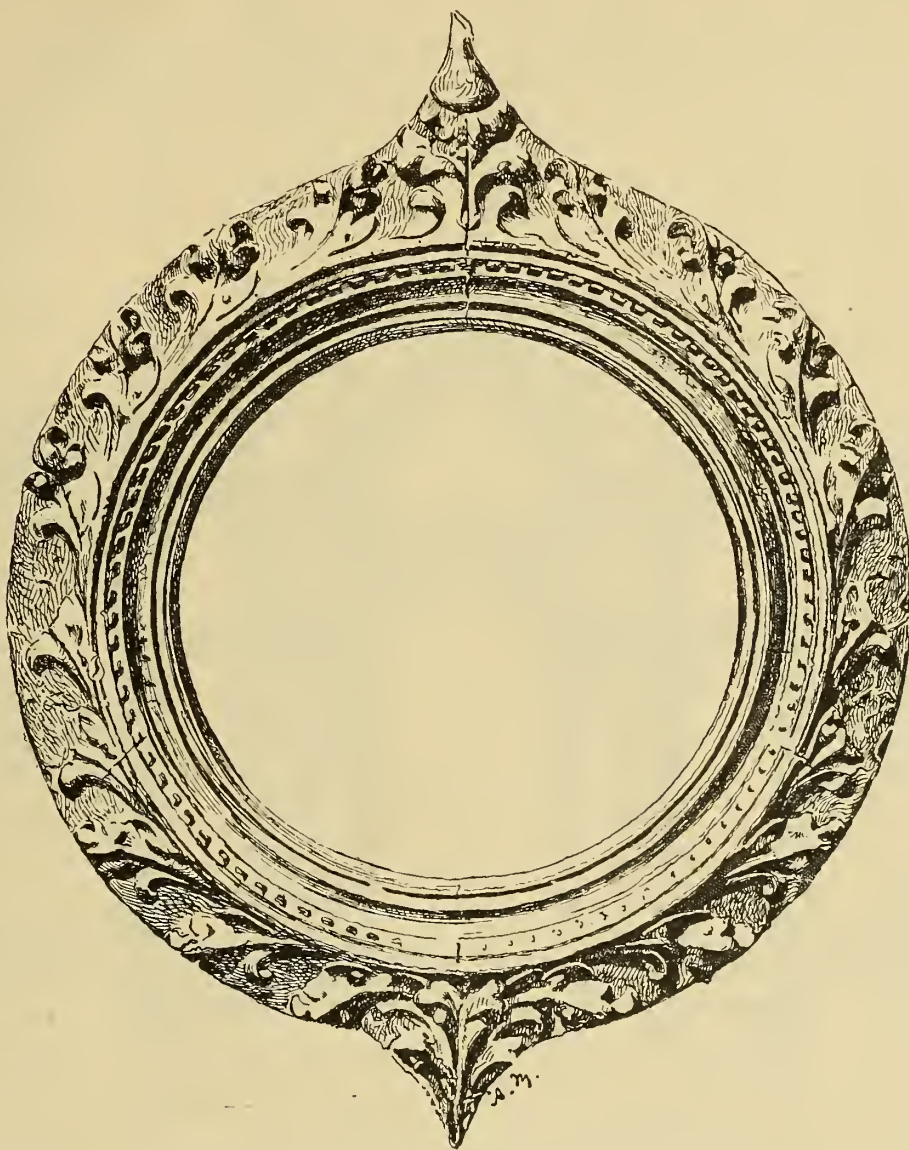



Fig. 341. — *Berlino*: Cornice nel *Königl. Kunstgewerbe Museum*.

La modestia congiunta ad ingenuità, piuttosto che a squisitezza, vedesi in questo trittico (fig. 342) intagliato e dorato, appartenente ad una opera grandiosa di Niccolò Alunno nella Pinacoteca Comunale di Gualdo Tadino; la sua epoca vien precisata dall'inscrizione NICOLAVS PINXIT MCCCCLXXI, e questa data conferma lo stile del trittico; — stile di transizione.

Più importante è la cornice nel superbo trittico di Luca Signorelli (1441 ? † 1523) opera del 1507, nella chiesa di S. Medardo ad Arcevia; la stessa chiesa, ornata da un altro dipinto dello stesso Maestro, il Battesimo di Cristo (1508), vanta una seconda cornice gotica, quella di questo dipinto ad arco concavo-convesso e due ampi pilastri fiancheggiati da colonne a spirale a formarne i ritti. Ed io ricordo, con somma compiacenza, la cornice gotica di un bellissimo polittico di Gio. Battista Boccàti (fioriva nel 1447) nella Chiesa matrice, ossia S. Eustachio a Belforte su Chienti (Macerata), che pare eseguita da un orefice, a partimenti divisi da esili colonne tortili a due piani; il secondo, pure a partimenti suddivisi da colonne e coronato da frontoni; nè parlo del basamento a duplice piedestallo fiorito d'intagli a formelle geometriche, il superiore, o ad archetti

1350 e il 1353, alla quale epoca si riferirebbe la cornice). Semplice nel suo motivo gotico, svolgente i soliti archi sorretti da esili colonne tortili, è sormontata da un originale motivo a archetti abbinati, entro cui stanno imagini molto più piccole di quelle principali sottostanti. Il dipinto del Gaddi, ricevette l'aggiunta di storie incorniciate da quadrati esciti da altra mano e ciò costituisce un'appendice collocata sotto il polittico.

(1) Fino dal 1882 si pensò ad una raccolta di cornici a Firenze, riunendo, sulle pareti d'un'ampia e luminosa scala che dalla Galleria degli Uffizi mette ai magazzini dal lato della posta, tutte quelle cornici prive di dipinti, che si trovavano sparse nei vari magazzini.

(2) Milanesi, *Docum. d'A. S.*, vol. I, p 274.

smerlati, l'inferiore, il quale così accoglie delle piccole imagini dipinte colla data (1486) della pittura.

La Pinacoteca Vaticana possiede una bellissima ancòna di Niccolò Alunno la cui cornice, non è meno ragguardevole del dipinto a due piani: — divisa simmetricamente, a destra e a sinistra, in tre partimenti, in mezzo emerge un campo più ampio; delle esili colonne tortili con archi acuti, compongono la parte inferiore della cornice, che in un piano superiore si volge su piccoli pilastri i quali ricevono gli archi acuti, sopra cui s'inalzano dei frontoni alternati a pinnacoli. Il campo di mezzo emerge sulle orizzontali dei partimenti laterali e, voltato ad arco acuto nei suoi due piani, va intagliato sottilmente come tutto il resto della cornice, la cui predella è constituita da un duplice piano di piccoli archi.

Un'opera egregia. Ne è meno la cornice gotica d'un ignoto nella stessa Pinacoteca, una specie di grande trittico nobilmente composto, formato da tre edicole, con alto pinnacolo ai fianchi, intagliato con una larghezza che mira ai grandi effetti.

I modelli sono moltissimi in vari luoghi. Risalendo sulla via di Firenze, a Bologna trovai una cornice di polittico un po' massiccia, per essere di legno, ma non mancante di interesse (fig. 353) e a Modena, nella Galleria Estense, restai meravigliato davanti a un'adorabile cornice, trittico ligneo gotico, gentile e singolare, il trittico detto della « Buona Morte » (1).

Fig. 342. — *Gualdo Tadino:* Cornice a polittico, nella Pinacoteca Comunale (Fotografia comunicatami dall'Ufficio Regionale delle Marche e dell' Umbria).

Troppo abbondante di linee, invece che di punte e colonne, nella stessa città, è la pala del Duomo nella cappella Pellegrini, la quale ricorda i polittici di marmo contemporanei; onde non si citerà ad esempio di appropriata applicazione lignea.

La ricchezza ingenerò esagerazione; così per delicata che sia nei suoi ornamenti, una cornice molto vistosa, nella Collegiata di Borgonovo Val Tidone, (fig. 344) modello di cornice gotica di transizione, — non vanta il riposo che piace allo sguardo essendo necessario alla bellezza. Contiene delle sculture anzichè delle pitture, e la scultura col suo rilievo, spicca sui ripetuti intagli; ma la ricchezza quivi soverchia la ragione. Una scritta dà nomi e data: — JOHANES ET JOHANES BASSIANVS FRATRES DE LVPIS DE LAVDE PINIXERVNT ET INTELAIAVERUNT | (1474?); non dice nè può dire, quello che ora aggiungo, cioè che anni sono la cornice, con tutto il polittico, giaceva scomposta in un centinaio di pezzi, su una soffitta della chiesa collegiata di Borgonovo Val Tidone, e dopo essere stata tolta dalla soffitta, e dopo essersi anche parlato di vendita, fu rimessa assieme.

Bella, invece ed opportunamente grandiosa, la cor-

(1) La pala è d'Agnolo o Bartolomeo degli Errio dell'R. Costoro la incisero per incarico della Compagnia dell'Ospedale della Morte; stette sull'altare del predetto Ospedale dal 1466 al 1577 poi, andò nella Chiesa di Cassano sulla montagna modenese, finalmente venne ricuperata dal Ministero della Pubblica Istruzione. Bologna ebbe un'Esposizione d'Arte sacra nel 1900, la quale scuoprì varie opere interessanti; sta che fin d'ora si indichi oltre il « *Catalogo della Mostra* » (Bologna, 1900) uno studio del Taramelli. *Mostra d' Arte sacra in Bologna* in *Arte dec. ital.*, a. 1900, pag. 53 e seg. con molte illustrazioni. Il Gotico era ben rappresentato alla Mostra bolognese.

nice gotica di un ancona nella chiesa di S. Giovanni in Croce a Cremona (fig. 345). Su una bassa predella, tenuamente scolpita a archetti trilobati con piccole colonne, s'inalza, fiancheggiata da sottili pilastri, la parte sostanziale della cornice formata da due campi: l'inferiore, ampio e rettangolare volgente al quadrato, il superiore, a trittico di campi quasi eguali con archi tondi polilobati su colonnine tortili e frontoni a curve convesse, sulla sommità de' quali stacca un pinnacolo che volge a certa gravità, rispetto alle altre parti della cornice; la quale, agli angoli sul campo inferiore, reca due cherubini colle ali spiegate, i quali togliendo agli angoli la rigidezza, producono un contorno smussato. L'esecuzione s'inalza a certa asprezza simpatica, ed il color dell'antico accresce genialità alla presente opera d'intaglio gotico (1).

Veda, infine, il trittico (qui si tratta di un lavoro ligneo anche nelle imagini come nel polittico di Piacenza), scultura tedesca del XIV secolo, nella Collezione Spitzer. È una bellezza! La linea architettonica, dignitosa e sobria, inquadra le storie, e le imagini di queste, hanno la compostezza e l'energia propria alle figure scolpite da mano che non trema ai cimenti dell'arte. Cotal trittico veniva tenuto in sommo conto fra i legni della splendida Collezione, e ben ciò si merita.

Fig. 343. — *Bologna:* Cornice di polittico in un dipinto dell'antica chiesa demolita di S. Maria di Reno, ora a S. Salvatore (Fotografia comunicatami dall'Ufficio Regionale dell'Emilia).

In questo genere, la Germania gotica produsse dei capolavori; nè la Francia vuole stare indietro su questo campo, ove l'Italia non raccolse tante messe di opere quanto la Francia, la Germania e altri paesi esteri.

L'Italia era assorta, correndo il Trecento, alla pittura parietale di Giotto, Simone Martini e dell'Orcagna, allontanandosi dalla fervida produzione delle scene scultoriche; nè si dice, con ciò, che l'Italia non abbia posseduto una statuaria lignea: se si dicesse saremmo smentiti p. es. dalla quantità di cori che escirono da mani italiche e mani maestre; ma la statuaria lignea dissociata dall'uso pratico, la statuaria che sostituisce l'affresco o il bassorilievo sacro, narrante in un trittico o in un polittico, il martirio di Cristo o le privazioni di un Santo, scarseggia da noi; e questo che affermo è dimostrato dai fatti.

(1) Riprodotta *in Arte ital. dec.* anno IX. tav., 27. Il Catalogo della Collezione Toscanelli, contiene molte cornici gotiche, ornamento decoroso di quadri antichi.

Infine la scuola francese, tedesca, fiamminga, inglese ammisero le statue e i bassorilievi di legno dorati e colorati in grande o tenue modo, più di quanto l'Italia non li abbia adottati, onde facilmente i nostri Musei ebbero dei legni scolpiti, non nazionali (1).

L'arte gotica dovette esercitarsi largamente alla costruzione delle imposte. Eppure non possediamo, in Italia, una quantità d'imposte corrispondente alla immaginazione più discreta; così è lecito pensare che se ne distrussero molte. Pazienza se ne possedessimo in bronzo, negli edifici maggiori !. Ma ciò non è; e l'epoca gotica non vanta il decoroso ciclo bronzeo, a noi noto dell' epoca precedente, solo si orna di imposte in cui il ferro, in lamine o bandelle fiorettate, smorza la rigidezza del legno; così queste imposte, che la Francia ha numerose e maestose, appartengono piuttosto ai lavori di ferro che a quelli di legno, e tra quei lavori si trovano indicate. Il ferro, pertanto, volle un posto nei legni che indichiamo, escluso quello naturale dei gangheri e della serratura; ed esso, in teste di chiodi a mo' di rosetta, di una o più grandezze, nella stessa imposta, giocò effetti di luce graditi alle pupille.

Fig. 344. — *Piacenza:* Cornice di polittico, nella Collegiata di Borgonovo Val-Tidone (Fotografia comunicatami dall'Ufficio Regionale dell'Emilia).

Questo si dice col pensiero rivolto alle imposte esterne. Ma le interne? Le interne furono lignee benchè le ampie sale medioevali ricevessero ricchezza di bussole, oltrechè lignee, di panno non diverse da quelle che costumano oggi. Esse erano opera di tappezzieri, e gli Inventari sègnalano le bussole di vario colore alle sale; le quali sale, essendo molto ampie, dovettero ricevere delle gravi chiusure a riparare dal vento o dal freddo.

La quadrettatura minuta, in genere, fu tipo non incostante d'imposte; — ed essa, a quadri, stelle, formelle gotiche, svolge il principale tema dei nostri legni, i quali paiono composti da due superficie, in quanto la quadrettatura emerge come bassorilievo sulla superficie sottostante, Gli esempi preciseranno le parole; uno dei più antichi qui pubblicati, è un'imposta ferrata nella Cappella degli Scrovegni a Padova (fig. 364).

Sobria, senza complicazioni ornamentali, mono-

1) La Mostra Senese del 1904 raccolse varie statue lignee gotiche o goticizzanti dipinte, alcune firmate e datate; nè mi riferisco alle superbe imagini, che vi si videro, appartenenti a Iacopo della Quercia eroe dell'arte nazionale.

tona, consta di fasce orizzontali e verticali di lamiera, fermate su un piano ligneo dal quale emer-

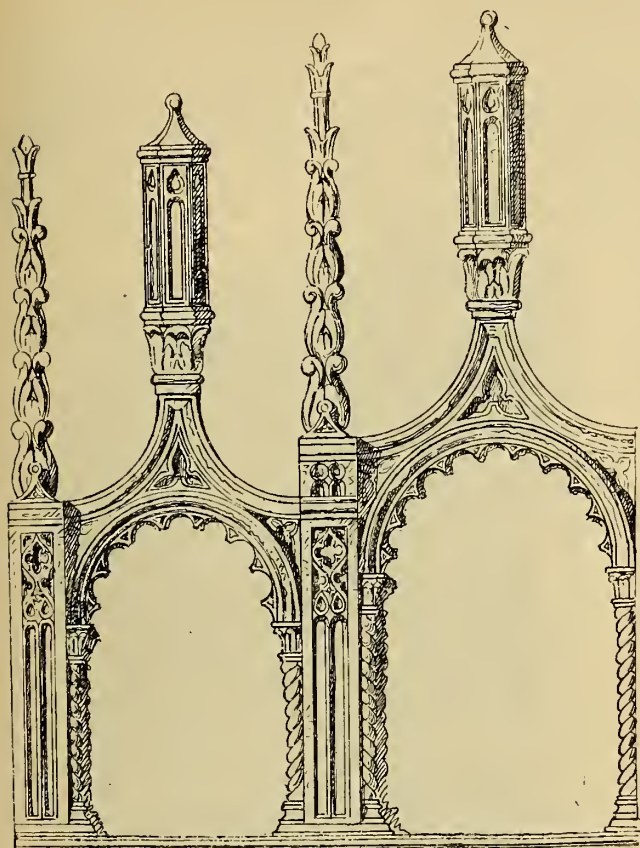



Fig. 345. — *Cremona:* motivo superiore di una cornice a trittico, in S. Giovanni in Croce.

gono una serie di stelle e varie teste di chiodi; le fascie orizzontali sono fermate, ancor esse, da chiodi la cui funzione è costruttiva e decorativa; la qual cosa corrisponde ad un criterio di logica estetica propria di ogni epoca che, come questa dell' imposta patavina (il lettore vede benissimo che siamo al secolo XIV) adopra l'arte ad esprimere un' idea e ad appagare una funzione.

Padova è città ragguardevole per imposte lignee. Il gusto goticizzante sfiora ivi la imposta alla porta meridionale nella chiesa degli Eremitani, e la imposta principale nei Carmini della stessa città, questa ultima a quadrati fioriti di rosoni e formati da bastoni tortili. Opere di transizione (prima metà del sec. XV), esse sono modelli di incomparabile importanza, data l'esiguità dei saggi autentici.

Chi osservi la seconda imposta, quella dei Carmini, vedrà che essa precorre le imposte a cassettoni in uso nel Rinascimento, con la regolarità e la ripetizione continua delle formelle quadrate (i particolari volgono a qualche varietà) e ciò adduce stanchezza.

Largo e sapiente lo stile del fogliame, così nell' una come nell'altra imposta; esso si avvolge, anche nelle fascie che girano attorno ai battenti, in ampie masse e si frappeggia in bella guisa; onde l'intagliatore patavino, non istà fra gli artisti avviliti dal peso della mediocrità. Un'imposta lignea degna di ricordo è quella già nella chiesa di S. Maria dei Battuti a Belluno, ora esistente in quel Museo Civico. Divisa in una serie di quadrati, otto in altezza cinque in larghezza, ogni suo quadrato reca una formella gotica intagliata. Altra simile imposta lignea è, a Belluno, quella che dalla stessa chiesa di S. Maria dei Battuti, passò alla chiesa di S. Stefano nel 1892, colla ricca porta di pietra. Sulla storia delle due imposte l'oscurità è somma - le carte concernenti S. Maria dei Battuti, furono perdute; sappiamo che la relativa confraternità fu istituita nel 1310, la sua sede fu fabbricata molto tempo dopo, e la chiesa fu compiuta nel primo quarto circa del sec. XV: — a tale epoca risalirebbero quindi le imposte predette. E il loro o i loro autori?

Fig. 346. — *Padova:* imposta ferrata, nella Cappella degli Scrovegni.

Fra i Maestri di legname che si potrebbero nominare, autori d' imposte (v. anche l'imposta del Duomo di Treviso) v'è un Gabriello da Piacenza o dei Piacentini; artista trecentesco su cui sarebbe bello il fermarsi, se le

tenebre non incombessero sopra le di lui memorie. Costui viene indicato dallo Zani (1), che ne dà il nome e l'epoca (fiorì circa il 1373), aggiungendo che Gabriello da Piacenza, si trovava a Castelfranco trevigiano nel 1359. L' Ambiveri, autore di un volumetto sopra gli artisti piacentini (2), sotto al nome del nostro Maestro, si chiede se G. fosse oriundo

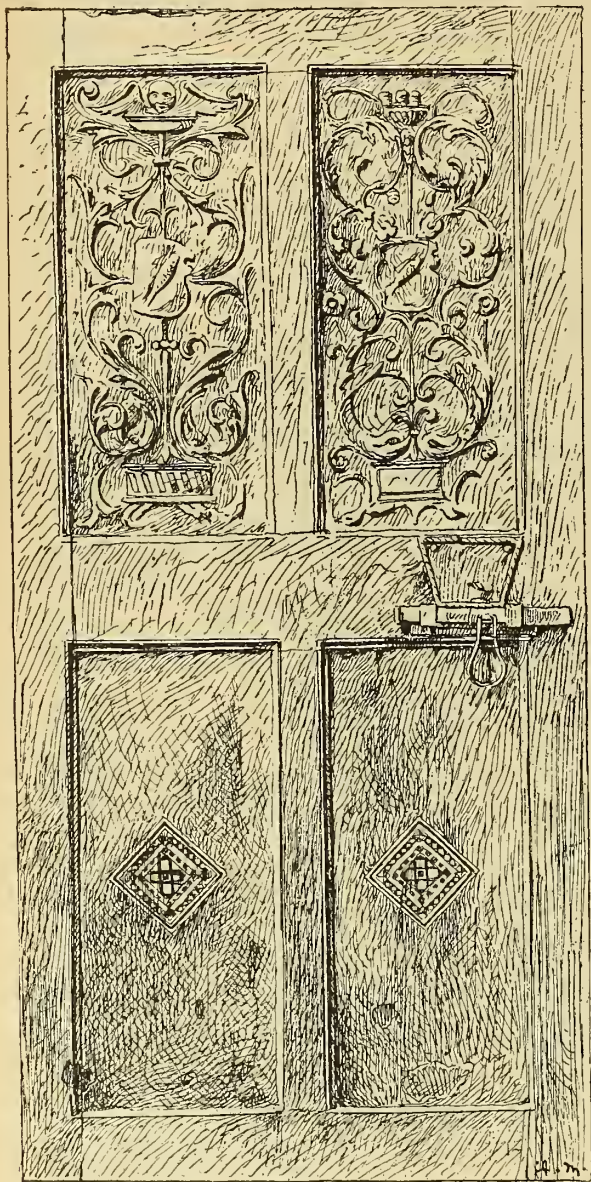



Fig. 347. — *Saluzzo:* Imposta interna (lato posteriore) di casa già Cavazza.

di Castelfranco trevigiano o la sua famiglia fosse di Piacenza; la qual cosa — risponde l'A. — « non si sarebbe potuto appurare, e sarebbe da credere piuttosto oriunda la famiglia della città nostra, che Gabriello di quella terra ».

(1) *Enciclopedia di Belle Arti* voce: *Gab. da Piacenza.*
(2) *Gli Artisti Piacentini*, Piacenza 1879, p. 44-45.

Il De-Boni asserisce che il nostro lavorò con Niccola Perivoli e Santo da Bavone, la imposta menzionata di Treviso, e nient'altro si raccoglie su lui.

Volga gli occhi, il lettore, sul mio particolare al vero; appartiene ad una imposta gotica che sta fra le prime e più caratteristiche a me note: essa chiude tuttora, a Venezia, il palazzo Van Axel sorto a principio del sec. XV, e allo stesso tempo vuolsi assegnare la stupenda imposta lignea che ne chiude, ornandola, la

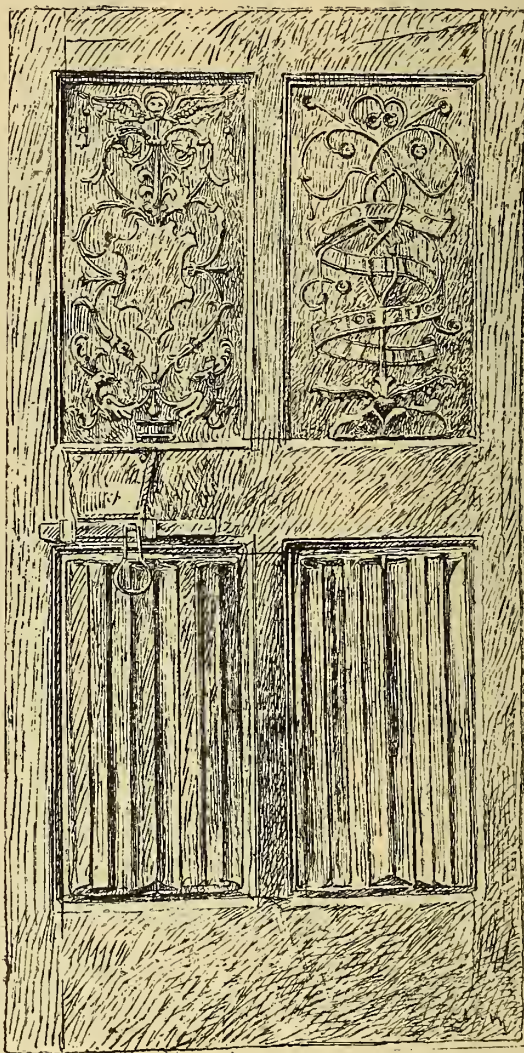



Fig. 348. — *Saluzzo:* Imposta interna (lato posteriore) di casa già Cavazza.

porta arcuata. La imposta si svolge sul rettangolo e, suddivisa in quadrati a duplice fila, in cima contiene dei partimenti verticali, cinque, con bastoni infogliati; una piccola apertura, alla grande imposta, conferisce comodità e grazia all'assieme, il quale compone un modello autentico veneziano di transizione.

Così la imposta lignea del palazzo Van Axel, al lato dei bastoni di foglie, contiene de' bassofondi sagomati, in cui l'arco tondo si involta e i bassofondi aggiungono pregio all' imposta come lo stile del fogliame energico, vivo, nervoso, incisivo.

Il Museo Civico di Venezia conserva un frammento dell'imposta che appartenne al Palazzo Foscari; l'assieme del frammento ha analogia colla parte superore dell'imposta nel palazzo Van Axel, pur essendo più ricco di sagome, e conserva alcune tracce di azzurro o vermiglio; inoltre sul fondo a ciascun quadrato (il frammento si compone di quadrati) esiste il segno di rapporti metallici, rose e stelle verisimilmente d'ottimo effetto.

Fig. 349. — *Rivarolo* (Piemonte): Parte superiore di un'imposta nel Castello di Malgrà.

Il colore mostra dunque l'uso della policromia nelle imposte; e il colore si associa alla doratura, ciò che parrà cosa naturale a Venezia, e s'univa ai riporti metallici (1).

Segnalo anche la imposta nella Cappella del Volto Santo presso la chiesa di S. Maria dei Servi a Venezia, forse più antica della precedente, ma meno ricca; nè escludo che possa essere di mani toscane.

Prima di abbandonare il Veneto cito, a Verona, la imposta alla chiesa di S. Anastasia e allo stallo del Pesce, ambo a formelle sovrapposte ad un piano, fregiate da teste di chiodi: la prima più ricca della seconda, con rose incise e una piccola fascia a triangoli a circondare la totalità.

E Siena che tenne in alto onore il Gotico e il Medioevo onorò, cominciando dal suo Duccio la cui fama si vuol oggi ravvivare (è giusto) ai danni di Cimabue (è ingiusto perchè Cimabue, ossia Cenni de' Pepi, fu valente e Duccio forse più ma non meno

Fig. 350. *Lanciano*: Imposta di S. Maria Maggiore (Fotografia comunicatami dell'Ufficio Regionale di Roma).

(1) Il Louandre, *Les Arts somptuaires*, dà nella tavola D vol. 2.° un'imposta lignea del Municipio di Luneburg, un lavoro gotico notevole con ferri soprammessi e intagli dorati su fondo azzurro e rosso. Un'altra imposta gotica, riprodotta in colori, trovasi nelle tav. D E accanto alla precedente.

di costui), Siena dico si ricorda pure nel presente paragrafo, benchè non possegga cospicui modelli in puro stile, che non siano le imposte quadrettate e chiodettate al Palazzo Pubblico, e un'imposta col relativo chiavistello, del Municipio, la quale si vide alla Mostra Senese del 1904. Esistono, a Siena, delle imposte in-

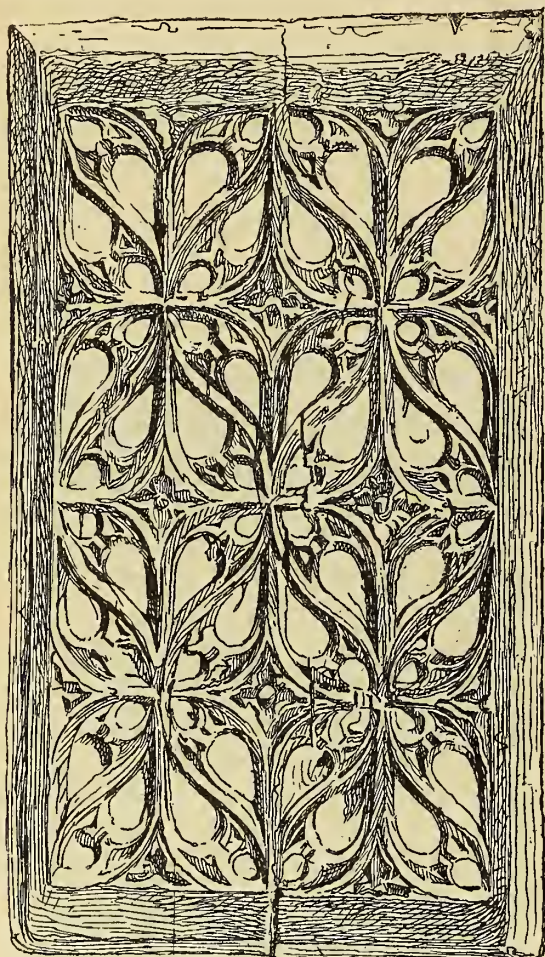



Fig. 351. — *Paterno* (Marsica, Abruzzi): Riquadro nell'imposta sulla facciata della Chiesa Madre, (Fotografia comunicatami da Pietro Piccirilli).

terne, nello stesso Palazzo Pubblico, ma esse appartengono all'epoca di transizione, la quale meno suscita interesse in chi voglia espressioni franche sul campo degli stili. Parrà dunque dicevole rivolgersi altrove.

Naturalmente il Piemonte non poteva non esser ora rappresentato.

Quivi, osserva il Brayda (1), sono rari gli esempi d' imposte rimaste al loro posto; tra quelli che si conservano stanno le imposte interne nella casa già Cavazza a Saluzzo, a noi nota per gli stalli che furono

(1) Op. cit tav. V.

indicati; e queste imposte, appartenenti alla transizione, sì da potersi collocare anche nel capitolo seguente, non sono eguali, ma si somigliano nella modesta intelaiatura composta da due rettangoli, il superiore con pannello scolpito a fiori e giràli, l'inferiore a quadri intarsiati (fig. 347) o a pergamene ripiegate; (fig. 348) ciò che si vede sovente — devesi ripetere? — nei mobili francesi. Talora questo motivo largo, grazioso, caratteristico, è l' unico dell' imposta, e riempie i due rettangoli, magari la lunetta soprastante, senza agghiacciare colla sua monotonia.

Dalla parsimonia l'intagliatore gotico salì, pronto, all'opulenza; e la parte superiore dell'imposta nel Castello di Malgrà (fig. 349), espone delicatamente il pensiero d'un artista fantasioso.

L'arte dell'intaglio abruzzese, nel Medioevo, non toccò un gran segno; le scarse opere che avanzano, del XV sec. certamente d'artefici locali, non hanno importanza artistica, e sono per lo più imposte di chiese suddivise a formelle con coronamento ad archetti gotici, tripartiti, che poggiano sui prolungamenti dei lati verticali di ciascun riquadro; alcune volte, nei campi tra l'uno e l' altro archetto, contengono un rosone, fatto a impressione, come nella imposta della chiesa diruta di S. Tommaso.

Da quanto mi consta il solo noto falegname sulmonese del Quattrocento, è un Maestro Niccola, il cui nome trovasi inciso, a lettere gotiche, nelle imposte della chiesa di S. Marcello ad Anversa: (Sulmona) così D. O. MCCCCLXVIIII. HOC. OP. FEC. MAGR. NC. D. SVL. (1). Un'altra imposta a Sulmona, quella della chiesa di S. Maria della Tomba, reca pure un nome: IOCOBV, coll'anno ANO. DNI. MD. CCCC. XXXXI; e il tipo gotico dei due lavori, si corrisponde; nè so capire come. quel Giacomo, si ritenga ordinatore piuttosto che autore dell'imposta.

Ecco un modello d' imposta abruzzese (fig. 350); appartiene alla magnifica porta di S. Maria Maggiore a Lanciano, porta gotica con ricco imbotte fiorito di colonnette, autore un Prini (Petrini?) (2) lancianese firmato (fioriva nel 1318), ove si svolge il tema delle formelle a stella. Si orna di chiodi e di due fascie a formelle trilobate (veda anche la imposta, più modesta, a quadri, nella chiesa di S. Francesco [la Scarpa] a Sulmona tipo ripetuto in vari luoghi: al Duomo di Lodi p. es.); e il lettore voglia interessarsi al pannello nella imposta sulla facciata della Chiesa

(1) Balcone Estr. dalla *Rass. Abruzzese*, a. 1897, n. 1.
(2) Bindi *Monum.* cit. tav. 98 in cfr. colla p. 714.

Madre a Paterno (Marsica [fig. 351]). La porta, ad arco gotico depresso, ricevette l' architrave con una inscrizione datata 1507, ma la imposta lignea viene al tempo del riquadro da me riprodotto; il quale, circondato da un cordone a squame, come i tre altri riquadri che con esso compongono la imposta, è un pezzo casualmente posto qui, o il solo superstite dell'antica imposta (1).

Fig. 352. — *Napoli:* Motivi di imposte: *a*, in S. Domenico Maggiore; *b*, in Duomo; *c*, in S. Lorenzo Maggiore; *d*, in S. Antonio.

Importante modello, nella stessa regione è la imposta alla chiesa di Cese (Marsica) circondata da un fascione sottilmente gotico. Quasi ignorata, mi duole che una piccola fotografia giuntami all' ultimo momento, non mi dia modo di cavarne un'illustrazione.

Assicura il Maresca di Serracapriola, che in Napoli non esistono imposte di stile anteriore a quello del secolo XIV; in queste imposte il lavoro sopravanza la ricchezza e, pur esistendovene alcune metalliche, le più sono lignee (1). Il Duomo di Napoli, S. Antonio abate, S. Domenico Maggiore, S. Chiara, S. Lorenzo, l' antico palazzo Penna, hanno le loro imposte principali di gusto gotico: in genere sono listoni messi in largo e in lungo che si tagliano in quadro, e ricevono l'ornamento di chiodi semisferici messi all' incontro dei listoni, o anche a metà dei quadrati, sul piano che forma la parte massiccia delle imposte. In cima i listoni si piegano a motivo trilobato gotico, in fondo si

Fig. 353. — *Napoli:* Motivo nell'imposta del Palazzo Penna.

Fig. 354. — *Orvieto:* Scuretti di finestra nell'antico Palazzo Franca lancia oggi Petrangeli (Fotogr. comunicatami da Paolo Zampi).

(1) Uno dei tre quadri reca scolpito un rosone, circondato da foglie, ed un pesce nel mezzo; scultura molto rozza.

(1) *Battenti e Decoraz. marmorea d'antiche Porte esistenti in Napoli*, Trani 1902, p. 4.

incurvano talora a semicircolo; nè si escludono listoni che si tagliano a rombi come in S. Lorenzo Maggiore (fig. 352 *c*); neanche si esclude il concorso di altri elementi decorativi, come stemmi o targhe di associazioni e di famiglie, come si vede nel Duomo di Napoli (*b*), la cui imposta reca lo stemma del cardinale Arrigo Minutolo, e in S. Antonio, la cui imposta reca una targa col tau e gli emblemi di casa Durazzo, il tutto in origine colorito.

Il motivo dei quadrati o dei rombi, assai comune, si associa a altri motivi gotici, come quello a formelle bislunghe, trilobate, ognuna alle due estremità punteggiate da chiodi, nel palazzo Penna, sempre a Napoli (fig. 353). Un altro esempio di carattere profano, vedevasi nel palazzo Farina in via Tribunali, ma la vecchia imposta fu sostituita da una nuova, che ripeterebbe il motivo degli antichi battenti, onde non è disutile la sua indicazione.

Raro pezzo d'arte gotica, dò qui, finendo, due scuretti da finestra (fig. 354) appartenenti all' antico Palazzo Francalancia d' Orvieto, intagliati così da richiamare i festosi ornamenti del coro orvietano. Il pezzo gode il pregio dell'inedito, quindi sarà molto gradito.

§ 3.
Lavori di metallo.

Ferro (1).

Nell'epoca del Medioevo particolarmente del Gotico, il fabbro ferraio salì ad altezza vertiginosa, ed esso si die' ad ogni genere di produzione; dalle grandi cose alle piccole, dalle importanti alle insignificanti.

Il secolo XIV vanta persino dei chiodi artistici, con testa a rosetta, a conchiglia, quadra, con fiori sugli angoli o con testa ricercatamente bislunga.

La fantasia di questi antichi fabbri, anche volta a minute cose, non si ritraeva mai indifferente o svogliata; e perchè si volle associare la forza alla leggiadria, (si parla di ferro battuto) l'oro, i graffiti, gli smalti, abbellirono ed arricchirono le produzioni dei fabbri. Sono infinite le serrature, i picchiotti, le chiavi, le armi che conservano le primitive lumeggiature auree; ciò prova la finezza degli esecutori pronti e sapienti sulla verga di ferro, costretta ad atteggiamenti vari, volubili e singolari.

(1) Jousse, *De la fidelle ouverture de l'art. de serrurerie*, 1627. — Bordeaux, *Serrurerie du moyen âge*, 1858. — Hefner-Alteneck, v. *Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst d. Mittelalters u. d. Renaissance*, Francoforte 1870 85. — De Kay, *Decorative Work in iron and bronze* illus. in *The Architectural Record*, New York 1904, pagine 509 e seg.

Il fabbro ferraio trecentesco, si studiò di costrin-

Fig. 355. *Torino*: Ferri (mensole da torcia, serrature, bandelle) in vari luoghi del Piemonte, riprodotti pel Borgo e Castello medievali.

gere la materia a forma adatta alle sue proprietà; se qualche volta abbandonò questo saggio propo-

sito, adottando troppi intrecci o troppi trafori o popolando di statue meno opportunamente certe sue opere, la rigidezza geometrica dello stile, l'architettura dei temi decorativi, salvò il nostro fabbro da sorte disastrosa.

Lo studio dei ferri gotici, ad ogni modo, lo considero altamente suggestivo; e benchè l' Italia non vanti il ricco materiale della Francia la quale, specialmente in imposte ornate da ferri, elevò alla nostra arte dei modelli incomparabili, pure possiede i suoi modelli.

Sino dalla dominazione romana, il Veneto si distinse nel lavoro del ferro; e, nel tempo, i fabbri veneziani formarono corporazione sotto il protettorato dei dogi, cui erano obbligati a offrire un tributo annuo. Essi foggiarono, in modo usuale o artistico, principalmente le armi; e il Museo di Torcello conserva alcuni avanzi di antiche armi veneziane, le cui forme possono esser chiarite dai musaici dugenteschi di S. Marco.

Il XIV e il XV secolo non scarseggiano pertanto di documenti (particolarmente il sec. XV) come i secoli anteriori; così la Città della Laguna in un antico Inventario trecentesco (1310), all'Arsenale di Venezia, offre una nota di armi utile allo studio dei costumi nell'epoca che si indaga. Nè i monumenti scolpiti, offrono tenue concorso di notizie sopra il soggetto delle armi veneziane; cito il monumento a Giacomo Cavalli († 1384), valoroso condottiero della Repubblica di Venezia, a chi voglia studiare il soggetto che qui va toccato.

L'uso delle armi da fuoco, naturalmente recò ai vecchi sistemi alcune varianti di fabbricazione; — qui pertanto non giova insistere su questo punto; e se ora fu scelto il soggetto delle armi, ciò avvenne perchè esso forma un materiale che lo studioso dei ferri gotici, non può dispregiare.

Dalla gravità (non dico nobiltà) delle armi, scendo alle minute cose: mensole da torcia, serrature, bandelle, (fig. 355), carrucole convenientemente attaccate alla loro mensola, lumi a mano simili a quelli d' oggi col piccol uncino, parafuoco — dispongono l'animo a geniali sorprese (1).

Le armature da pozzo offrirono un soggetto ai nostri fabbri ferrai; — se ne dà un esempio dal Viollet-le Duc che lo prese a Moulins (fig. 356). Su un ferro a squadra A, se ne incurva un altro, e quest'apparecchio elementare si fortifica ed orna con altri ferri uniti per mezzo di una rosetta *l* (veda la sezione *b* su *c d*); all'estremità del ferro orizzontale sorge un rinforzo *k*, con picciol tetto di lamiera *m* (*n* in pianta) destinato a cuoprire la fune che gira

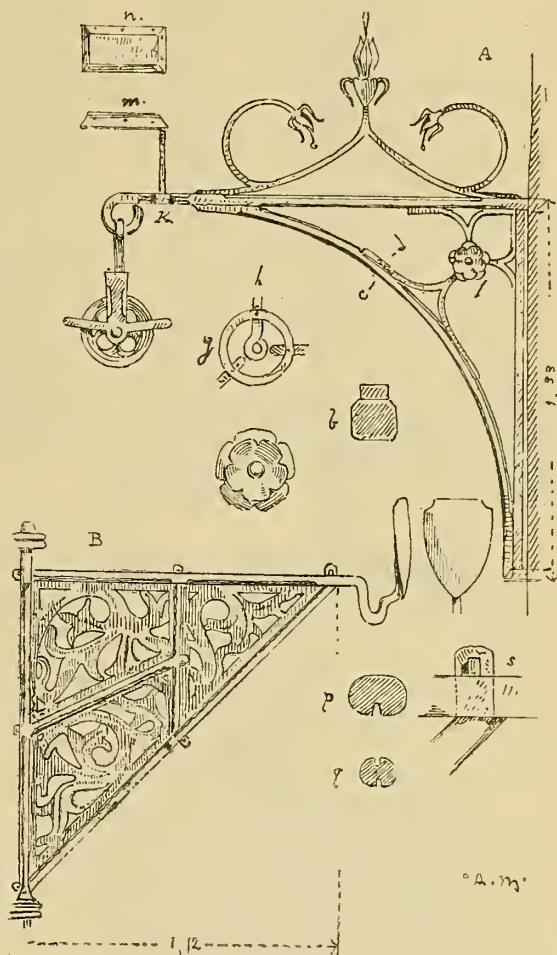



Fig. 356. — *Moulins:* Mensola con carrucola in un pozzo presso il Duomo (Dal Viollet-le-Duc. *Dictionn. raisonné de l'Arch. Franç.*).

sulla carrucola ben specificata dalla sezione *g h*. I fianchi del triangolo sono sagomati in *p*, quelli interni in *g*, e i ferri del triangolo e dell'interno, si riuniscono a chiavetta come nel particolare *S*. In *B* si dà un modello più ricco, ma meno grazioso, di cui il mio Autore non dice la origine che io pur taccio, ignorandola.

Diversi Musei conservano modelli di carrucole, e le miniature ne offrono il disegno: come i Musei e le Raccolte private posseggono lumi di ferro, torcieri, candelabri, tripodi, alari. Al Castello Feudale di Torino si vede un lume di ferro ad olio e da can-

(1) Bellissimo un parafuoco in ferro battuto nel Museo del Louvre (Marcel, *Les Ind. Art.* pag. 117). È un finestrato a sottili quadrifore, con due fascie alla base e due alla cima.

dele, a duplice uso, coi lucignoli e colle candele emergenti dallo stesso vaso o piatto quadro; è un oggetto degno di nota benchè non originale, essendo la riproduzione d'un lume antico trovato a Cumiana. Frequenti i torcieri coll'asta a tortiglione ornati a traforo, incisioni, smalti, — torcieri artistici con una o più punte a sostegno di una o più torcie.

Fig. — 357. *Bologna:* Reggibraciere a S. Giovanni in Monte.

A Bologna nella chiesa di S. Giovanni in Monte, esiste un reggibraciere trecentesco (fig. 357); e la Cappella interna, nel Palazzo Pubblico di Siena, vanta il lampadario ligneo accennato, del 1440 circa, il cui stile gotico richiama i più bei tempi del Gotico senese. Le sue immagini in piedi, sotto leggiadri baldacchini, esprimono l'anima d'un artista gentile. Il lampadario senese, che fa parte del mio repertorio grafico (1), ha la sua catena d'attacco la quale ricorda un fabbro industre, e mette sott'occhio un novo soggetto d'arte del ferro (fig. 358). Ai cercatori di ferri gotici, indico un candelabro a tortiglione su tre zampe, goticizzante, nella Pieve di Casciano di Vescovado ([Murlo] Siena) e dei bracciali da torcia dello stesso carattere, nello stesso luogo, oltre a dei coprifuoco gotici, con lavorìo d'ornati, capitello infogliato, sormontato da palla bronzea, stati esposti da Alfredo Bruchi alla Mostra Senese del 1904. I fabbri medievali fabbricarono una grande quantità di alari.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. 1, fig. 318 Trovasi fra i legni.

Allora i camini erano molto ampi e gli alari dovevano essere grandi, adatti ai camini « dalle ali protettrici », i quali ricevevano enormi ceppi, intieri tronchi d'albero, a rallegrare, colle fiamme, l'umore di uomini d'arme o le pene di fanciulle romantiche.

Talora furono ordinari, ma il fabbro salì volentieri a nobiltà, ove si destinasse ad alari come quelli che pubblico, belli di una bellezza appropriata all'oggetto (fig. 593).

Dopo due piastrelle decorative (fig. 360), il lettore trova de' cofani o forzieri; uno ornato con parsimonia l' altro con

Fig. 358. — *Siena:* Catena del lampadario, nella Cappella del Palazzo Pubblico.

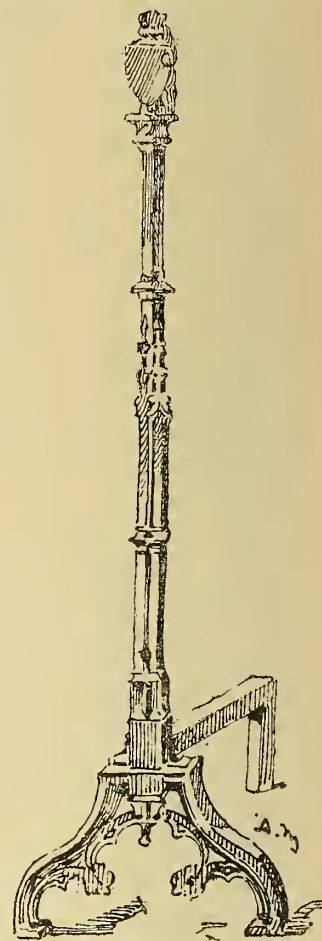



Fig. 359. — *Torino:* Alare nel Castello Feudale (Opera moderna).

esuberanza, ambedue francesi (fig. 361). Muniti di maniglia, hanno piccole proporzioni; e se il secondo cofano non vale il primo, esso dimostra, ad ogni modo, l'agilità di mano dei fabbri francesi capaci a fiorettare una lastra di ferro, come un intagliatore un mobile; — chè nei ferri gotici, le rose e le finestre, i rosoni e i finestrati, comuni ai pannelli lignei, furono adottati; e se il fabbro se ne allontanò, come in un leggìo a Padova, egli mostrò di esserne rimasto sedotto.

Il leggìo di ferro (fig. 362) appartiene all'ambone nella Cappella degli Scrovegni; insigne monumento giottesco il quale, all'epoca trecentesca, ricevette il leggìo qui riprodotto, traforato come un oggetto

aureo. Il telaio ferreo su cui poggiano le lastre, va pur esso traforato e fra i vuoti raguma la scrofa, emblema degli Scrovegni, alla cui prosapia appartenne Enrico fondatore della chiesetta.

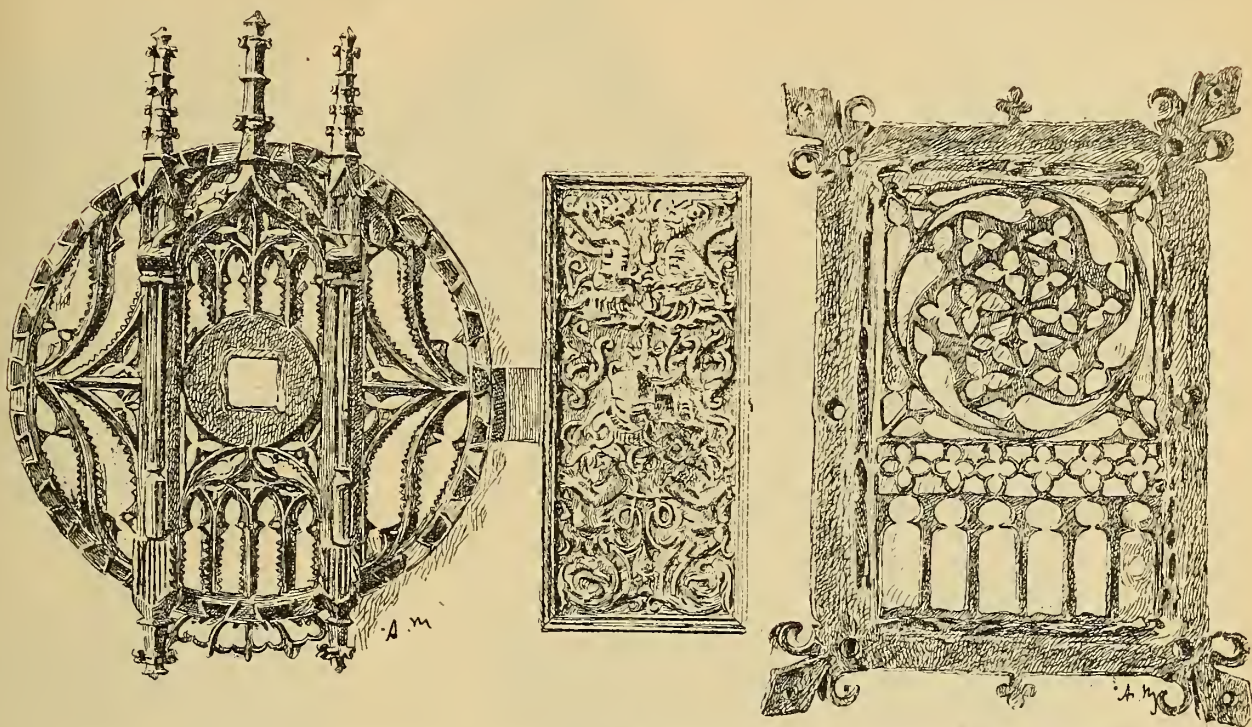



Fig. 360. — *Firenze:* Ferri (piastrelle decorative) nel Museo Nazionale, Collezione Carrand (Fotografia Alinari, Firenze).

Oppostamente l'autore collocò delle ghiande, in cima al leggio; il quale sta su una colonnetta di bossolo e compone un modello d'un soggetto non comune, sviluppato a questa guisa. Il Gotico ebbe quan-

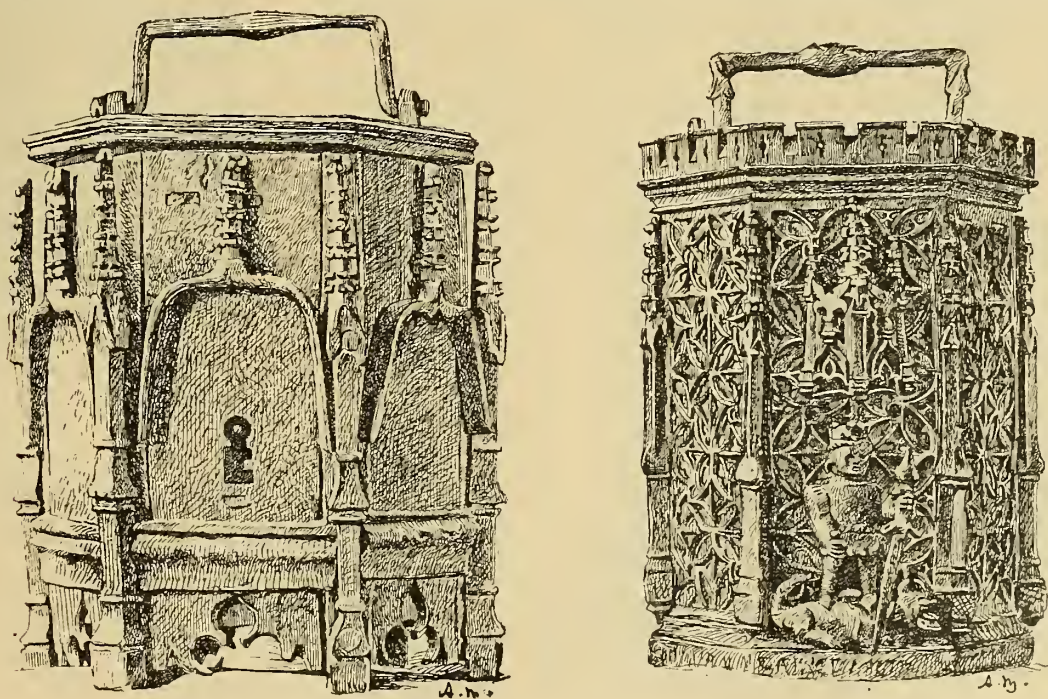



Fig .361. — *Firenze:* Cofani nel Museo Nazionale, Collezione Carrand (Fotografia Alinari, Firenze).

tità di leggii metallici, trasportabili, da aprire e chiudere, non fissi come l'attuale; leggii eleganti, ornati con sapiente discrezione.

Nei mobili gotici, cassoni, cofani, credenze, imposte, l'organismo è semplice — osservai — e viene avvivato da decorazioni metalliche, traforate, specie da serrature di ferro, con fondo rosso di pelle o stoffa.

Queste serrature furono un fecondo campo di attività del fabbro gotico, a giudicare dai copiosi e artistici resti; così tal soggetto fu occasione alle più fantastiche ideazioni. Lo dimostrino queste note. Motivi di serrature gotiche: tabernacolo con pinnacoli, gattoni e agli angoli teste d'animali; — tabernacolo gotico in mezzo al quale un S. Giorgio s'infuria sul drago, e ai lati dei santi — serratura con paletto, il cui manico reca la testa di un guerriero. Bisogna esaminare le serrature francesi — serratura gotica colle armi di Francia, figure in alto rilievo la Fede, la Forza, la Temperanza, collocate sotto a nicchie con giràli, e alla estremità degli angoli; — serratura rappresentante un combattimento di sedici figure, guerrieri nudi armati di scudi, mazze, giavellotti. Ce n'è abbastanza. Ridurre ad un quadro la serratura d'una imposta o d'un cassone, corrisponde a più di quanto un fabbro ferraio, per abile che sia, possa permettersi.

Fig. 362. — *Padova:* Leggio, nella Cappella degli Scrovegni.

Dalle serrature più umili, munite della chiave rispettiva (fig. 363) (parecchie col fondo rosso di velluto si veggono nel Museo Civico di Torino — bella quella appartenuta al Duomo d'Aosta — e se ne veggono ancora in case vecchie di Genova) si sale alle più sontuose vicine ai modelli francesi (fig. 364 e 365), traverso ai modelli di ricchezza media (fig. 366 e 367).

Le più ricche seducono il fabbro d'oggi, disabituato a tal genere. Una, (fig. 364*b*) col mascherone, meno vetusta (principio del secolo XVI) .eppur gotica come la prima (metà del secolo XV), ha il tono artistico equivalente: la prima contiene uno scudo, i santi Pietro e Paolo, un esile finestrone nel mezzo, due pinnacoli ai lati, e una fitta traforatura quasi cornice alla composizione; la seconda volge un poco

Fig. 363. — *Torino:* Serrature piemontesi.

allo strano. Una figura sdraiata alla base fra un mascherone con un campanello in bocca, due imagini, quella di un uomo che sguaina la spada, quella di un altro uomo (S. Giovanni Battista ?) in attitudine di dolore; in corrispondenza, due alberi, uno più fiorito dell'altro, in mezzo, un'arcata con S. Giovanni Battista che prega, e una grossa testa di cherubino in cima, presso de' minuti trafori che formano l'orlo della serratura. La quale, per complicata che sia, non sale all'estrema regione come ciò vedesi nella Collezione Spitzer, dove una serratura in forma di trittico rappresenta il Giudizio Finale. Nel centro, valva destra, sopra il foro della chiave, Cristo accompagnato dalla Vergine, da S. Giovanni e da angeli musicanti, presiede la Risurrezione. Sulla valva sinistra, sotto un triplice arco, il paradiso accoglie i giusti ricevuti da S. Pietro, con alcuni angioli; e sulla valva destra, i dèmoni cacciano i reprobi nell'inferno, che trovasi sulla lastra che nasconde il foro della serratura. Tutte le figure sono cesellate in alto rilievo, e la parte inferiore delle valve si guarnisce di orlo traforato (1).

Fig. 364. — *Parigi:* Serrature della Collezione Spitzer.

Le serrature, di cui vari modelli si raccolgono nel Museo artistico industriale di Roma, si uniscono a

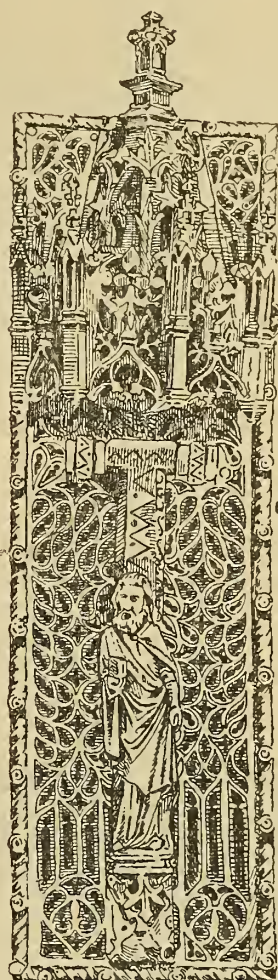
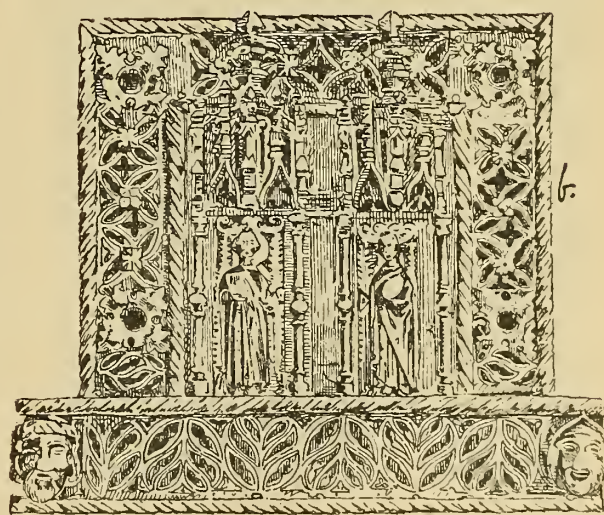



Fig. 365. — *Parigi: a,* Picchiotto di porta; *b,* serratura della Collezione Spitzer.

(1) Op. cit., vol. II, *Serrurerie*, tav. 1. in cf. alla pag. 169.

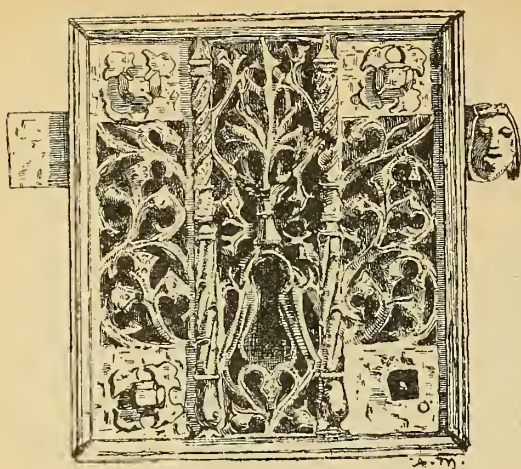



Fig. 366. — *Londra:* Serratura, nel Museo di Kensington.

picchiotti e a maniglie; quelle e queste, singolarmente figurate, possedette il Trecento come il Dugento. Il Museo artistico industriale di Roma, vanta un picchiotto importante forse poco fuor dal recinto di questo nostro periodo — in cui un santo tiene un libro colla sinistra, elevandosi sopra una testa di drago

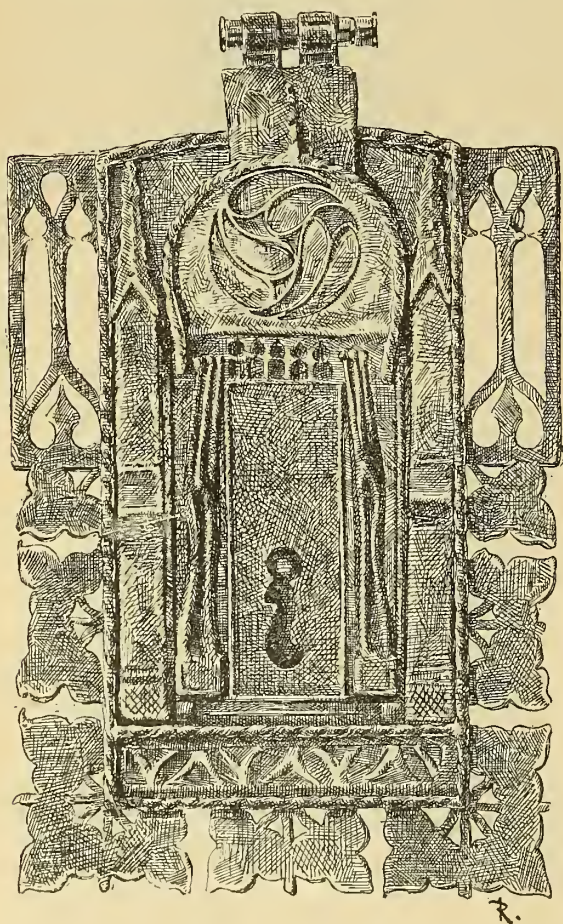



Fig. 367. — *Milano:* Serratura, nel Museo Civico.

Parlo di picchiotti in ferro battuto, i quali coesistettero ai bronzei, di cui sarà parlato, in nulla distinguendosi, gli uni dagli altri, se non nella materia. Picchiotti in lastre traforate in forma di drago, sirena, cavallo e simili.

Tra i miei modelli di Parigi (fig. 365 *a*), di Torino (fig. 368), di Cahors (fig. 369) quello di Parigi tocca la maestà di monumento; esso va composto di un martello su una lastra molto più alta che larga, traforatissima, coronata da un baldacchino in rilievo, a sezione poligonale, il quale sormonta la statua d' un apostolo che tiene in mano l'Evangelo; sotto la statua, nascosto in parte da foglie, emerge un mascherone il tutto inquadrato da un bastone sottile attorcigliato.

Si può stimare che tutto ciò sia troppo; e sembra che queste composizioni esulino dal loro scopo, sebbene il correttivo della forma rigidamente architettonica, sostenga i diritti del fabbro gotico. Ma il nostro stile, all'epoca della sua maturanza e, peggio, subito dopo, gonfia forme e effetti, abbandonando la vetusta semplicità; — così la colpa va alla sorgente non a chi in questa voluttuosamente si abbevera.

Fig. 368. — *Torino:* Picchiotti, nel Museo Civico.

Le serrature artistiche del Gotico, svegliarono il desiderio delle chiavi; ne seguì che le chiavi, com-

plemento indispensabile alle serrature, ricevettero la bellezza stata diffusa a piene mani, su quest'ultime; onde il Medioevo è ricco di chiavi artistiche.

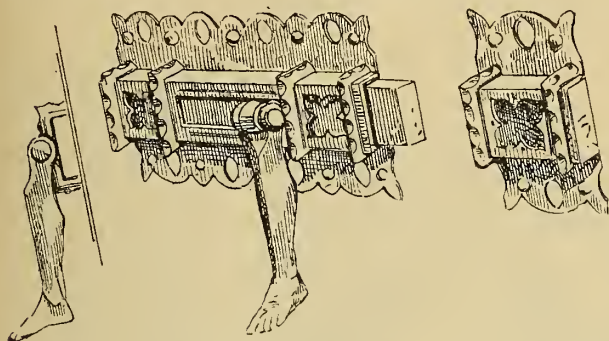



Fig. 369. — *Cahors :* Maniglia d'un armadio (Dal Viollet-le-Duc. *Dictionn. raisonné de l'Arch. franç.*).

Molte Raccolte ne posseggono delicate nella forma del disegno, ornate aurate, quasi carezzate come gioielli (fig. 370). Allato della bellezza l'ingegno del meccanismo equivale a ricerca meditata, la quale calma lo spirito, nel mentre la bellezza dà ad esso una compiacenza di cui oggi non si parla quasi mai, parlandosi di serrature e chiavi (1).

Prima delle chiavi, potevo scrivere che non mancano i lucchetti in forma di testa umana, di cuore ed a parole segrete. In tal caso il lucchetto gotico reca l'alfabeto gotico; ciò mostra, che le serrature a parole non sono inventate dai moderni. E quante bandelle gotiche si trovano nelle Collezioni di ferri! Ne conosco moltissime francesi (fig. 371) (2).

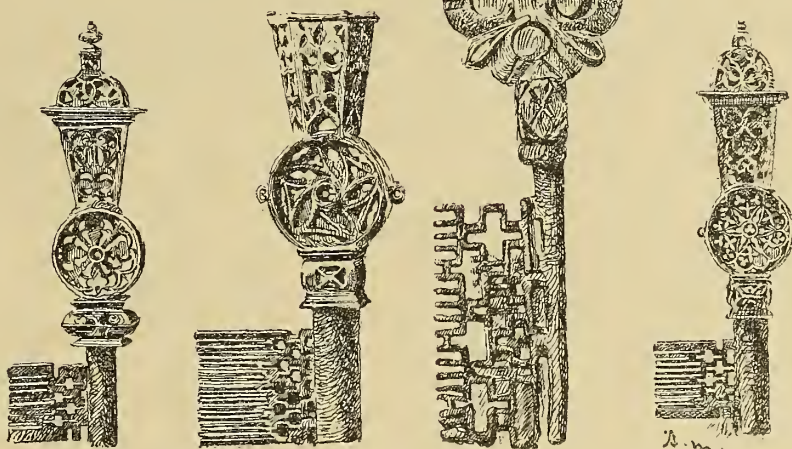



Fig. 370. — *Firenze:* Chiavi nel Museo Nazionale, Collezione Carrand, (Fotografia Alinari, Firenze).

Il principio del secolo XIII corrisponde in Francia all'apogèo del ferro lavorato. Le ricche bandelle dugentesche alle imposte di Notre-Dame a Parigi, ai cancelli dell'Abbadia di Saint-Denis, le bandelle al Duomo di Noyon, Sens, Rouen fabbricate in quest'epoca, mostrano che in Francia il lavoro del fabbro ferraio aveva toccato l'estremo termine del suo sviluppo. Il dare quindi le imposte di Notre-Dame a Parigi, sontuosamente ornate di ferri, bandelle o riporti, corrisponderebbe a offrir un assieme monumentale ammirabile; tal pubblicazione da anni fu fatta (1) nè qui potrebbesi accogliere. Tuttavia un saggio è doveroso (figura 372).

Splendida imposta con bandelle in ferro, girâli fioritissimi e opulenti, è quella in Notre-Dame a Parigi detta di Saint-Marcel o di Sainte-Anne (2); ed anche la porta del Giudizio, pure a Notre-Dame, offre un'imposta con ricchi girâli di ferro minutamente fioriti. Trattasi d'un'opera restaurata dal Viollet-le-Duc, quindi meno importante di quanto non era nella sua origine; tipo, però, da additarsi a quanti desiderano conoscere in che modo portentoso il sistema dei riporti di ferro, sulle imposte lignee, toccò le cime della pompa decorativa all'epoca gotica.

I cancelli dovettero essere il soggetto principe del fabbro gotico; ma stando ai pochi modelli che ne avanzano, parrebbe il contrario. Dove andarono? Logorati dal tempo? Distrutti, trasformati? Non si sa rispondere; e il pensiero incerto si illumina da ciò che i saggi i quali parlano all'Italia della sua

(1) Nel Tesoro della Scuola grande di S. Rocco a Venezia, vedesi una chiave gotica che fu usata dalla Scuola.

(2) In Italia, una delle più belle raccolte di lavori in ferro, è posseduta da Cesare Pace di Aquila, da questi fu lasciata in deposito al Museo Artistico Industriale di Roma, dopo la Esposizione retrospettiva di metalli artistici che si effettuò nella capitale del regno nel 1886, ove, fu esposta. Essa viene custodita in vetrine, ognuna delle quali ha l'elenco e la descrizione de' suoi oggetti. E poichè in questo genere, come in altri, si ebbe la specialità nella specialità, si videro dei raccoglitori di picchiotti in metallo come Emilio Ehreunfreund a Firenze, possessore d'una di queste Collezioni, non molto numerosa ma varia; e il Milano Rossi Scotti di Perugia che volse a simpatia verso le chiavi come a avvenne di Stefano Garovaglio.

(1) Boeswillwald *Statistique monumentale de Paris* e Gailhabaud *L'Architect. du V au XVII siècle.* Il Viollet-le-Duc ne dette dei dettagli nel suo *Dictionn: raisonnè de l'Architecture.* Voce *Serrurerie*

(2) Buone riproduzioni di questi ferri, tra altri in Gonse *Art, Gothique* cit., tavole presso la pag. 4 e 172, e nei vol. del Boeswillwald et Gailhabaud or indicati.

arte nei cancelli, recano a dignità considerevole i fabbri italiani. Non li ésaltano invero, se eccettui il cancello nella Cappella Rinuccini a S. Croce a Firenze, e quello nella Cappella del Palazzo Pubblico a Siena, o qualche altro in Toscana, come a Firenze, al cancello nella Cappella dei Bartolini Salimbeni in S. Trinita, ornato da un bel fregio recante alcune tracce di smalti, o quello nella Cappella Loretino annessa al Palazzo Municipale di S. Miniato, coll'inscrizione *Conte di Bello da Siena mi fece.* — A questi cancelli manca la varietà. Sempre stelle quadrilobe, o motivi emergenti da questa elementarissima trama; mai una idea nuova, una fantasia novissima, uno scatto ardente, un motivo ribelle, una linea, un giuoco che investa la formula madre. Una nota simbolica parlante, vanta la cancellata al monumento di Can Signorio della Scala (la scala entro stelle quadrilobate) a Verona, (fig 373) e i modelli che si uniscono alle mie parole, dicono che sto nel vero.

Fig. 371. — *Saint Yrieix* (Haute Vienne): Bandella col suo ganghero. (Dal Viollett-le-Duc: *Dictionn. raisonné de l'Arch. franç.*).

Appartiene all'epoca di transizione il cancello della Cappella Rinuccini a Firenze (tav. LI con un Part.). Estremamente architettonico, nel suo motivo principale, gli si assegna il primo posto tra i cancelli congeneri; la qual cosa potrà concedersi, benchè il fregio del cancello di Siena, e i torcieri coi mazzi floreali, impongano dei diritti. Una iscrizione annuncia il nome del fondatore, cui si deve la Cappella, e la data, non il nome del fabbro: ANNO MCCCLXXI AD HONOREM NATIVITATIS B. MARIAE VIRGINIS ET S. MARIAE MAGDALENAE PRO ANIMA LAPI RINVCCINI ET DESCENDENTIVM.

Il cancello, disegno di Iacopo della Quercia (1434), che chiude la Cappella del Palazzo Pubblico a Siena, (tav. LII con un Part.) fu allogato prima a Niccolò di Paolo fabbro e nel 1436 morto, lo eseguì dieci anni dopo Giacomo di Giovanni di Vita chiavaio e Giovanni suo figliolo nel 1445, autore d'un cancello per gli Esecutori di Gabella nel 1452.

Le date dicono che il nostro cancello appartiene all'epoca di transizione, la quale, a Siena, possiede accenti più goticizzanti di quanto si veda a Firenze.

Volge a estrema delicatezza, il cancello senese nel

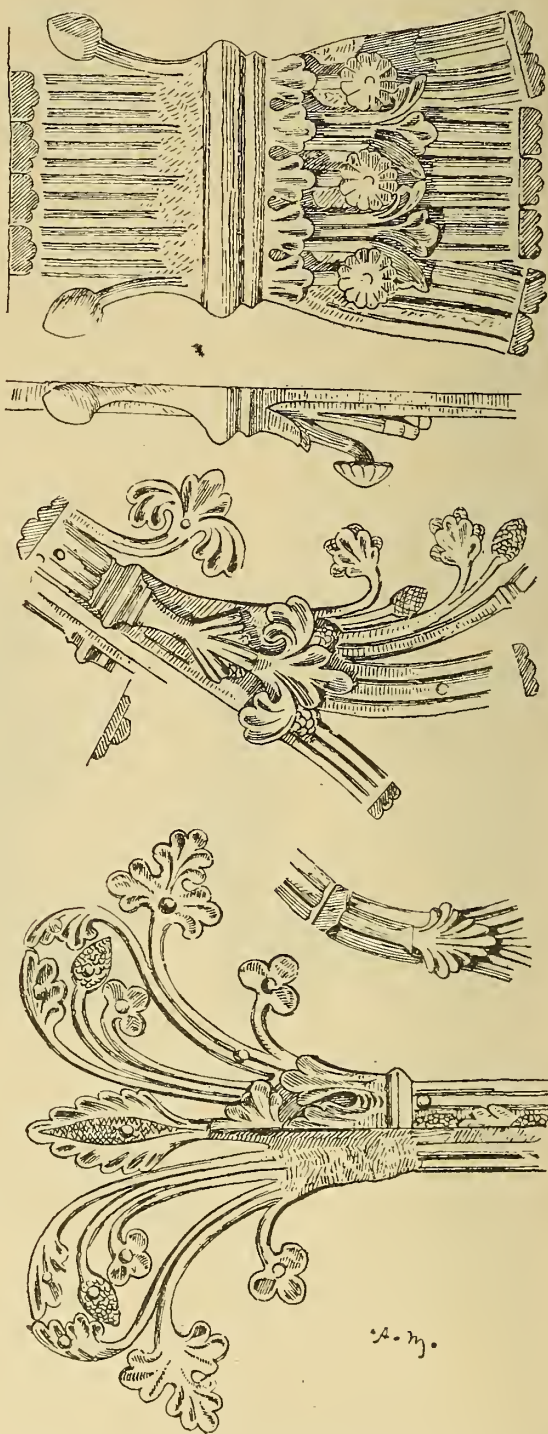



Fig. 372. — *Parigi:* Particolari nelle grandi bandelle di ferro alla imposta di Sainte-Anne a Notre Dame (Dal Viollet-le-Duc: *Dictionn. raisonné de l'Arch. franç.*).

suo fregio in cima, stemmato, su cui sorgono dei torceri e dei mazzi floreali deliziosi; lo che significa che la mano cesellò il ferro essendo mano maestra.

Siena fa sovvenire un antico cancello, oggi scomparso, eseguito nel 1350 dai fabbri senesi, trecentisti, Petruccio e Francesco di Betto a Fiesole, in quell'epoca in cui il Duomo della vetusta città toscana ricevette, da mano senese, il coro ligneo distrutto anch' esso come il cancello che si ricorda. Bontà del tempo e della gentilezza umana, Siena vive pertanto nelle sue opere di ferro a Firenze in S. Miniato al Monte; ivi si veggono due antiche inferriate, l'una a tondi, l'altra a quadrilobi, questa seconda dello stesso Petruccio di Betto senese, che eseguì cotal opera nel 1338, a spese di Donna Lena Botticini. Per veder tale cancellata, bisogna scendere nella cripta della Basilica, ove Ildebrando depositò, nel 1013, le reliquie di S. Miniato. La inferriata senese chiude l'altare di tali reliquie.

Nè mancherò di designare la rosta, a quadriboli, nel Cappellone degli Spagnuoli (S. Maria Novella) ancora a Firenze, ciò che vale assai in tanta penuria di modelli, e un frammento d'inferriata, a giràli, del soppresso Monastero di S. Caterina ad Arezzo.

Fig. 373. — *Verona:* Motivo della cancellata al monumento di Cansignorio della Scala (Fotografia Alinari, Firenze).

Altri modelli toscani confermano il mio giudizio (fig. 374 e tav. LIII). I due altri cancelli uno di Siena uno di Pistoia, sono ideati sulla trama dei precedenti e se la tradizione è vera il cancello nella chiesa del Palazzo dei Diavoli, sarebbe fatto sul disegno dell'eminente architetto senese, Francesco di Giorgio Martini (1439 † 1502); l'altro, inedito, appartenne alla villa di Candeglia presso Pistoia, di casa Rospigliosi; e ne esistono degli altri pezzi, uno alla villa Borgiotti a Candeglia, un altro alla villa Niccolai in Bigiano, e un altro pezzo trovasi inserito nel cancello de' Bagni di S. Giuliano, dal Carmine, tutti a Pistoia o presso questa città.

Se avessi stimato utile la pubblicazione di altri modelli nello stesso tipo, avrei avuto a Siena un piccolo cancello davanti a una edicola gotica, con tabernacolo tricuspidale (stelle quadrilobate), e a S. Stefano a Venezia, avrei avuto una cancellata simile (stelle quadrilobate). Ma la ripetizione stanca, e io non vo' stancare chi legge.

Or ecco un linguaggio più colorito (fig. 375); a questo i miei orecchi si acconciano più volontieri, perchè in arte è bello l'equilibrio, santa la sobrietà, divina la semplicità, ma la ripetizione continua suona miseria; solo chi possiede originalità lascia un solco in questa vita.

Accennai i torcieri, oggetti, come lo indica il nome, destinati a ricevere le torcie a vento; non insisto

Fig. 374. — *Firenze:* Motivo di uno sportello nel Museo Nazionale, Collezione Carrand.

molto su questo punto, ma osservo subito che i torcieri richiesero la continua opera dei fabbri trecentisti specie in Toscana. A Firenze, a Siena e a S. Gimignano conservansi dei Palazzi il cui esterno va tutt' ora ornato da tali ferri i quali hanno la forma di anello, di àncora con incisioni a zig-zag, a fiori, e il soggetto si incuneò al di là del sec. XIV, nel Quattrocento, assumendo anche fantastiche forme.

I Palazzi di Toscana vanno muniti d' altri ferri, come bracci sporgenti a mo' di uncino da cui pende per solito, un anello, chiamati « sciorinatoi », perchè reggevano un palo ad asciugare i panni, i reggitende, arpioni presso l'architrave delle finestre, i quali ricevettero, come dice il nome, l'asta della tenda o dello stoino, la cui forma fu talora ricercata, e il sec. XIV ne vide in Toscana parecchi a foglia di quercia. Nè accenno i portabandiera o le campanelle così frequenti le quali, or furono elemento complementare ai torcieri e ai portabandiera, or costituirono un oggetto unico quando liscio, quando inciso; neanche accenno le lucerniere o lanterne meno frequenti dei ferri anzidetti, sugli angoli dei Palazzi signorili o delle Porte di Città, come la lanterna alla Porta di S. Niccolò a Firenze (costruzione cominciata nel 1327) che è una delle più antiche lanterne di ferro che Firenze può vantare. Ricordo altresì la lanterna sul Palazzo dell'Arte della Seta; nè vo' che i miei esempi disorientino il lettore e lo conducano fuor dal recinto gotico o goticizzante. Così questo luogo della mia storia, riceve il suo completamento specialmente da quanto scrivo nel capitolo seguente; onde basti riosservare che i Palazzi toscani gotici o goticizzanti vanno ornati, all'esterno, d'una infinità di ferri, sobriamente lavorati, tutti con funzione pratica, divenuta anche decorativa al massimo grado.

La storia dei lavori in ferro, nel secolo XIV, si feconda d'una quantità di armi e armature (1); spade mazze di ferro, speroni lavorati in quest'epoca; e il ferro, che è il materiale delle armi, produsse dei lavori superbi nelle testiere da cavallo, le quali ricevettero ageminature e abbellimenti come ogni altra parte d'armatura trecentesca; e il ferro si piegò artisticamente sui puntali nei foderi delle armi, spade, daghe, pugnali, ne è a dire che dove eravi da ideare svolazzi e gentili intrecci, l'artista del ferro si ri-

(1) Per le armi v. Viollet-le-Duc *Dictionn. du Mobil,* vol. V e VI, *Armes de guerre offensives et défensives.* — Meyrick. *History of ancient armours,* Londra, 1830. — Specht. *Geschichte der Waffen,* Lipsia, 1880. — De Beaumont. *Fleur des belles épées,* Parigi, 1884. — Brett. *A pictorial and descriptive record of the origin and development of arm and armour, to which are appended;* 133 *plates specially drawn from the author's collection at Oaklands, S. Peter's. Thanet, and Burleigh house.* Londra, 1894. — Angelucci. *Catalogo della Reale Armeria di Torino.* Per lo studio dell' armi antiche, v. il nuovo Catalogo dell'Armeria reale di Madrid del Conte di Valencia e le opere del Boheïm. Il Catalogo dell'Armeria r. di Madrid, non è in commercio. V., in Gelli, il sommario bibliografico nella *Guida del raccoglitore e dell' amatore d' armi antiche* (Manuale Hoepli), pag. 429-34.

traesse. La nostra arte inoltre, frequentemente sostitui il bronzo nei pomi o impugnature da spade, daghe, pugnali, e ricevette forme da cui la sapienza non sempre esulò; chè queste forme dalla semplice sbaccellatura, salirono a rappresentazioni umane, in composizioni riunite da vivace fantasia.

Accennai le ageminature.

Agemina dalla voce *Agem* o *Agiam*, colla quale il volgo maomettano chiamò generalmente la Persia, produsse la voce agemina, cioè lavoro « all'agemina » o « all'agiamina », alla persiana, o lavoro damaschino, che consiste in una sottile intarsiatura di fili metallici, su superficie metalliche, ad ornamento di queste. In generale il filo che intarsia, appartiene a un metallo più ricco di quello che riceve la intarsiatura; e l'oro o l'argento ageminano il ferro, il bronzo, l'acciaio. Questo genere d'ornamento risale alla più alta antichità, vedendosi i Musei ornati da ageminature in opere egizie, greche, romane. A Roma vedemmo dei mobili intarsiati d'argento; allora esisteva la voce *caelatura* a indicare questo lavoro (1); e il Medioevo fece meno uso dell'intarsio metallico, preferendo gli smalti; però nelle contrade orientali non fu così. Damasco si glorificò nel nostro intarsio; i suoi metalli damaschinati salirono ad alto grado nel Medioevo, da ciò la qualifica « alla damaschina » che si adotta al luogo di lavoro all'agemina. Il Cairo, Granata, le città persiane e varie dell'Asia Minore, si dettero a cotal lavoro stando indietro, generalmente, a Damasco che vantava, nel XIII e XIV secolo, dei damaschinatori insigni soprattutto da armi; tantochè queste, volsero al lusso, ciò che avvenne in Europa verso la fine del secolo XV. L'intarsio metallico tornò a fiorire nelle nostre città le quali, ai tempi romani, eransi distinte nell'ageminatura o damaschitura.

La spada fu l'arme nobile per eccellenza nel Medioevo e ricevette, allora, forme di alta bellezza: nelle grandi cerimonie, investiture, ed incoronazioni, essa occupò un posto molto in vista; fu deposta sugli altari, fe' parte ai sacrifici, fu benedetta, santificata, circondata da mistero; onde esistettero delle spade fatate, e l'arte in queste occasioni, si fece valere.

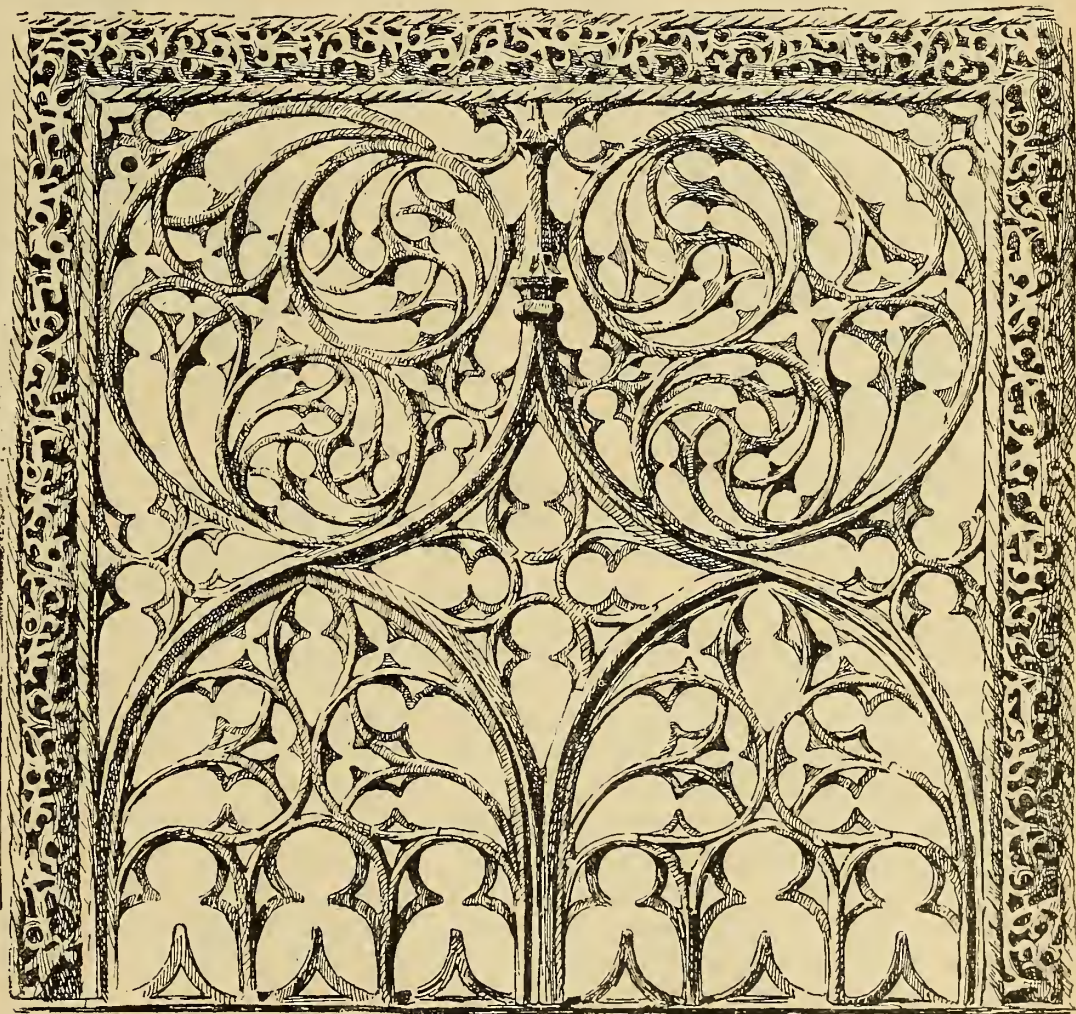



Fig. 375. — *Firenze:* Cancello francese nel Museo Nazionale, Collezione Carrand (Fotografia Alinari, Firenze).

(1) *Arte nell'Industria,* vol. I, pag. 176.

All'istessa epoca furono molto in uso le armi corte, pugnali e daghe, nella cui fabbricazione l'Italia si distinse; esse ricevettero il fodero di cuoio e si portarono alla cintura a destra, feroci strumenti d'attacco, a cui si opponevano le magnifiche maglie, inappuntabili d'esecuzione, impenetrabili ed eleganti.

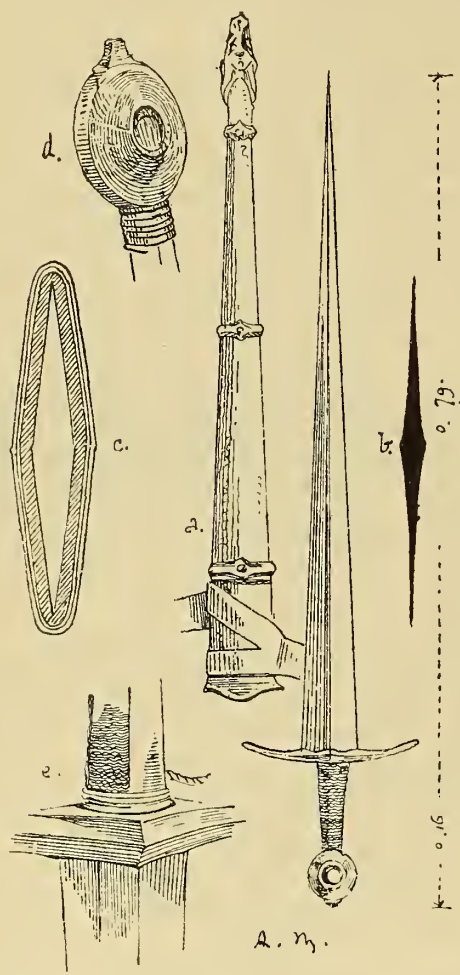



Fig. 376. — *Parigi:* Spada nella Collezione del conte de Nieuwerkerke.

Gli antichi Castelli possedevano un'armeria, deposito delle più belle e pregevoli armi possedute dal Signore, le armi cortesi, e di quella da guerra colle armi da giostra e da torneo; i Castelli, che non possedevano l'armeria, erano poco interessanti, ma avevano un deposito d'armi nel « camerone » destinato a' soldati. Questo solo dimostra la quantità di armi fabbricata; nè importa ricordare l'altezza cui giunsero gli armaiuoli antichi e la robustezza dei loro lavori. Tutte le armature, prima di essere accettate, dovevano subire una concludente prova di resistenza; i pezzi delle armature che si sottoponevano a questa prova, erano la corazza e la celata, onde le ammaccature di certe antiche corazze, sono prodotte da colpi di palle che sono colpi di prova. Alla resistenza si unì la bellezza. Vari raccoglitori accolsero dei pezzi di bardature gotiche, i quali fanno pensare, con ammirazione, al complesso della bardatura di cui quei pezzi costituiscono una piccola parte. Persino le morse

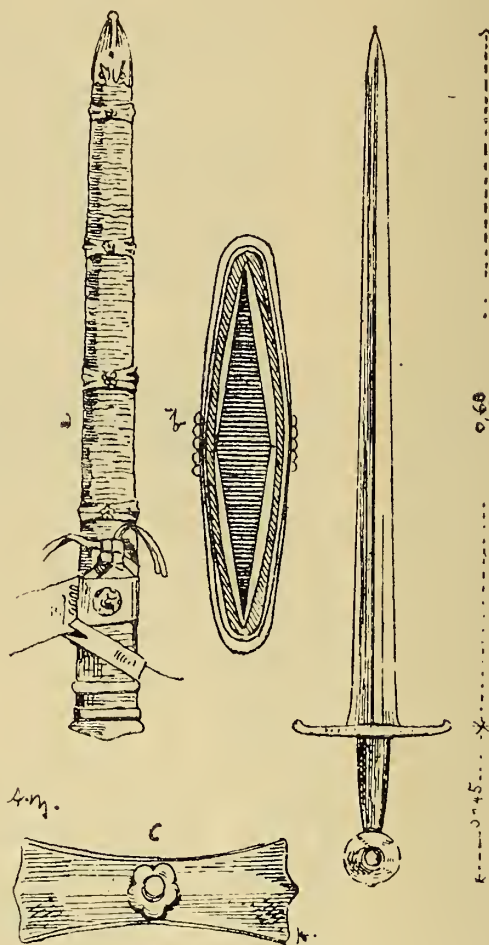



Fig. 377. — *Parigi:* Spada nella Collezione del conte de Nieuwerkerke.

da cavallo si disegnarono artisticamente; esse ebbero formelle, lobi, traforature, chimere; — lo che qui si annuncia a constatare, di nuovo, che gli antichi nessuno campo esclusero al dominio della bellezza.

L'Armeria Reale a Torino, la cui citazione non può mancare in un libro che s'interessi ai lavori in metallo, possiede un morso con imboccatura di ferro, parte d'ottone dorato con nodi smaltati, stemmi ed ornati, un capolavoro del secolo XIV.

E gli speroni?

Nel XIV secolo gli speroni, per semplici che fossero, ricevettero inscrizioni, dorature, persino la de-

corazione di nielli, gemme, smalti. Essi variarono nel tempo; e il loro uso risale all'epoca romana in cui ricevettero, anzichè la rotella che oggi ancora si vede, una punta conica; come trovasi nel Museo di Napoli, in modelli appartenenti all'epoca di Roma imperiale; però la rotella si trova anche in speroni del XIII secolo, come esistette nel XIV.

In sostanza, solitamente le armi gotiche trecentesche sono rare; e le poche esistenti nelle Raccolte pubbliche o private, sono logori avanzi che destano pietà e si rinvengono nelle tombe o sottoterra.

La splendida Collezione Ressman al Museo Nazionale di Firenze, contiene una superba serie di speroni ove figurano dei pezzi con motti gotici, ed è notevole per altri oggetti interessanti cioè: un paio di manopole in ferro o guanti italiani del XIV secolo, alcuni elmi e spade del XIII e XIV secolo, una scoperta al lago Trasimeno, e una spada veronese trecentesca rarissima, col relativo fodero. Avrò occasione di citare ancora la Collezione Ressman. E a Milano, la Raccolta Bazzero, vanta una spada appartenuta a Protasio Caimo († circa 1330), coi relativi speroni, ma la spada è così malconcia, da offrir solo un lontano interesse per la sua dimensione; ivi, medesimamente, si vede una bella visiera di antico elmo; e due elmi, rari, dello stesso carattere, esistono al Museo Poldi-Pezzoli (Milano), che potrebbero ricevere la visiera della Raccolta Bazzero, Bisogna vedere specialmente armi scolpite o dipinte.

La fig. 376 rappresenta una spada del XIV secolo, primi anni, colla sezione della lama, *b*, il particolare del pomo, *d*, in *e* la guardia al centro e in *c* la sezione del fodero; però il fodero fu copiato da una lastra tombale di quest'epoca e non costituisce una stonatura stilistica, essendo modello di sobrietà.

In questa altra spada, fine del XIII secolo o primi del XIV sec. (fig. 377) abbiamo un modello geniale di spada usata in quest'epoca. L'*a* rappresenta il fodero munito da anelli metallici, di cui *c* precisa un particolare:

Bronzo, Rame, Ottone (Dinanderie), Piombo, Stagno.

Il bronzo, nell'epoca del Gotico, servì a molte cose; a parte le statue, le imposte, le lampade, i candelabri, le campane (1), il bronzo servì a fabbricare

(1) Morillot, *Etude sur l'emploi des clochettes chez les anciens et depuis le triomphe du Christianisme*. Digione, 1888.

maniglie, picchiotti, brocche, vasi in genere, come nei secoli anteriori; e si costumò a formare gioielli, delicati d'ornati e vaghi di smalti; manichi di posate o leggiadre imboccature di corni, colle fascie e coi puntali cesellati e dorati; si costumò in fermagli lavorati con ogni industria; e si mise, ornamento di foderi, in spade, daghe, pugnali, e persino se ne fecero sproni incisi a granitura, scacchi, circoli di cui si hanno esempi ne' Musei. E quanti pomi o impugnature di spade si crearono col bronzo!

I trecentisti possedevano tutti gli artifici alla perfetta fusione di esso, e conobbero le più belle patine. Sono scarsi però i nomi di antichi fonditori e il Cicogna segnala la seguente inscrizione, che ne contiene, relativa ad una misura in bronzo da lui veduta nel 1859 alla Zecca di Venezia.

† ANNO DNI MCCCXXII MSE FEBR † TPRE-DNI NRI RANIRII GENI. DEI GRA. VENEC. DVCIS ATQVE DNOR IACOBI FALETRO IOHIS DONATO. 7. MARCI BAROCVII IVSTIC COIS. VENEC. † BONACVRSVS 7 MARINVS. 7. NICOLAVS FECIT. E l'Urbani commenta; poche informazioni ci giunsero sopra gli autori di quest'opera, cioè sui fonditori Bonaccorso Marino e Niccola (1).

Niccola era figlio d'un Giacomo col quale fuse una campana per S. Pietro di Castello, su cui si legge: — 1319 QVA FEC MAGISTER IACOBVS DE VENEC EIVS FILIVS NICOLAVS ME FECIT; una altra campana fuse per le religiose di S. Zaccaria nel 1333 (2).

Oliviero Forzetta nel 1335 acquistava da Giovanni teutonico, orefice a Venezia, tre teste di bronzo e una moneta, nonchè una statuina bronzea da un Maestro Ogniben (3).

Per la storia dei fonditori in metallo, vedasi anche la raccolta d'inscrizioni fatta a Milano dal Forcella (4); iscrizioni dico delle campane di Milano e del vasto circondario milanese.

Il Museo Nazionale di Firenze possiede una campana del 1317 coll'iscrizione; PVCCIVS FLORENTINVS ME FECIT; ed una posteriore di pochi anni, d'un Francesco di Puccio. Il figlio?

(1) Urbani de Gheltof, *Les arts ind.*, p. 54.
(2) Cicogna, *Inscrizioni. veneziane*.
(3) Note di Oliviero Forzetta dell'a. 1335 pubbl. dal Federici in *Mem. trevigiane*, 1803.
(4) *Iscrizioni delle Chiese e degli altri Edifizi di Milano* vol. undecimo.

Non toccai il soggetto delle statue, non posso tuttavia rinunciare al ricordo che il famoso leone di S. Marco (XIII secolo [1]) ha il suo compagno in un bronzo cospicuo del XIV secolo, sulla facciata del Duomo di Orvieto, trecentesco, di Lorenzo Maitani. Nel 1835, caduto dalla facciata, venne raccolto a pezzi; come il leone di S. Marco fu a Parigi e venne riportato a Venezia e, come quello, questo fu rimesso assieme; ciò che si fece ai nostri giorni (1889). La bellezza delle forme, la perfetta fusione, assegnano, al leone orvietano, il diritto a essere esempio bronzeo figurativo.

A mostrare l'eccellenza artistica e tecnica dei bronzi trecenteschi, restano tuttavia molte opere primeggiate dall'imposta del Battistero di Firenze, che divinamente creò Andrea da Pontedera detto Pisano (1270 † 1348).

Il Gotico non possiede un gruppo d'imposte bronzee come l'epoca anteriore, ma questa, l'unica, sale sì alto, nelle regioni della bellezza, da tranquillare gli esteti.

La imposta doveva farsi da un artista veneziano alla ricerca di cotale artista venne incaricato, nel 1329, dai Consoli dell' Arte di Calimala, Pier Jacopo orefice fiorentino; e poichè questi non trovò a Venezia il Maestro adatto (come si legge negli spogli che Carlo di Tommaso Strozzi fece dei libri della predetta Arte oggi perduti o smarriti), i Consoli allogaronola imposta a Andrea da Pontedera ai 9 gennaio 1330.

Racconta il Vasari, a proposito di questo capolavoro di Andrea Pisano anzi da Pontedera (non a Pisa, nacque Andrea, ma a Pontedera) essersi allogata, tale imposta, a questo Maestro pel « gran miglioramento all' arte che egli aveva recato », e perchè « avanzava in bontà e disegno tutti coloro che insino allora, per la detta fabbrica (si allude a S. Maria del Fiore) avevano lavorato ». Così ad Andrea fu data a fare di bronzo una delle porte di S. Giovanni, dice ancora il Vasari, « per essere stato giudicato (il nostro) fra tanti che avevano lavorato insino allora, il più valente, il più pratico, il più giudizioso Maestro, non pur di Toscana, ma di tutta Italia » (2).

L'elogio enfatico nella forma corrisponde ai meriti del nostro scultore, rispecchiati dall'imposta che, stando al Vasari, fu « data a finire » ad Andrea avendo « già fatto Giotto un disegno bellissimo ». il che significa essere stato Andrea così valente anzi « il più valente, il più pratico, il più giudizioso maestro non pur di Toscana ma di tutta Italia » essere stato, dico, non l'ideatore ma soltanto il traduttore in plastica dei concetti giotteschi.

Fra la lode e tale inaspettato fatto non fila dritta la logica; e tanto meno fila dritta ove si aggiunga che Andrea lavorò all'imposta in età piucchè matura. Un'iscrizione, nella parte superiore, a lettere in rilievo annuncia che ANDREAS. VGOLINI. NINI. DE, PISIS. ME. FECIT. A. D. M. CCCXXX, e avverte che Andrea eseguì l'imposta nel 1330, toccando la sessantina.

È vero: il Vasari soggiunge che, tal opera costò al Maestro la fatica di ventidue anni; ma in questo tempo egli avrebbe condotto alcune altre sculture e persino delle architetture; però, al solito, tale notizia vien data sulla falsariga di Giotto (1).

I ventidue anni di fatiche, pertanto, non si possono ammettere neanche a credere ciecamente il Vasari. Questi asserisce ancora che la imposta « fu tutta finita l'anno 1339 », ma la data smentisce la iscrizione, sospingendo intorno al verosimile il tempo delle fatiche di Andrea: nove anni. Dunque il Maestro, al tempo del presente incarico, era piucchè maturo, e possedeva completamente l'arte sua. La data 1339 porterebbe a credere, come credette il Baldinucci, che l'iscrizione indichi il principio del lavoro (il B. accenna il 1331 però, cioè il principio dell'opera che sarebbe stata solo finita da lui, secondo il Vasari: (« gli fu data a finire di bronzo: espressione testuale), ma gli spogli Strozziani, precisano così. Andrea ricevette l' incarico dell' imposta nel 1330, il 2 aprile (medesimo anno); le storie di cera, compiute, la imposta si gettò nel 1332, e il getto riuscì male, onde si incaricò Piero di Donato lavorante all'imposta di accomodarlo; la impresa parve difficile a Piero e questi non l'accettò; così la assunse Andrea a tutto rischio dei commitenti, e nel 1336 la imposta fu al suo posto. Confrontisi la narrazione vasariana con quella degli spogli — molto verosimile; e si noterà un'enorme differenza (2).

---

(1) *Arte nell'Industria*, Vol. 1, pag. 176.

(2) Vasari, *Opere*. Vita di Andrea Pisano, ediz. Milanesi, vol. 1, pag. 481.

(1) Il Vasari attribuisce a Andrea da Pontedera un crocefisso di bronzo, che avrebbe mandato al papa in Avignone per mezzo di Giotto. La critica moderna esclude l'andata di Giotto in Avignone; e si può escludere, pare, la esistenza del crocefisso di Andrea. Il Milanesi suppone che esso sia di Andrea Arditi fiorentino, autore di un bellissimo argento, attribuito a Cione padre, credesi, del celebre Andrea Orcagna nel Tesoro di S. Maria del Fiore, Op. cit., vol. 1, p. 489.

(2) Vasari, *Opere*, ediz. Milanesi, vol. 1, nota 3 della pag. 487 — La data 1330 principio della imposta, vien confermata da Gio. Villani (lib. X, cap. 176, che si dichiara « ufficiale a far fare delio lavoro ».

Fig. 378. — *Firenze:* Motivo nell'imposta di Andrea da Pontedera, nel Battistero.

Nè qui è tutto; — il Biografo aretino parla d'un disegno di Giotto (« della quale imposta aveva già fatto Giotto un disegno bellissimo »); e pur non dichiarando che il disegno del pittore fu tradotto in plastica dallo scultore, vuolsi che il Vasari intendesse dir questo, se no avrebbe lasciato in pace il disegno giottesco. Così avvenne che molti credettero alla notizia vasariana, in danno di Andrea.

Che basi informative possedeva il Vasari?

Stabiliamo che la vita di Andrea è una delle più scorrette della Raccolta. — A cominciare dall'inesatta designazione del biografato (Andrea Pisano) a finire ai lavori assegnati al Nostro dal Vasari e, da lui, in buona parte non eseguiti, essa vita richiese molte chiose per divenire leggibile; inoltre la imposta suscita un' impressione diversa da quella che dovrebbe aversi, se fosse stata ideata da Giotto e ciò ognun vede a confrontare i bassorilievi del campanile.

La semplicità e la dolcezza, la grazia e la misura sono i pregi delle figure di Andrea (fig. 378); e ove Giotto avesse avuto un'influenza viva sull' imposta, le immagini di essa avrebbero la gravità giottesca che non hanno.

Nè dico questo perchè il Reymond (1), seguace del *Cicerone*, osservò la stessa cosa; — tale è il mio pensiero espresso in lavori precedenti. Ed io che amo la imposta di Firenze la quale, nella semplicità della composizione, riceve un raggio vivo di bellezza e un raggio di dolcezza riceve nelle sue immagini; io che ammiro quest'imposta, accordo ad essa un posto eccezionale nel movimento della scultura italica, facendola caposaldo di una tendenza la cui origine, attribuita a Giotto dal Burckhardt (che pure esclude Giotto dall'imposta [2]), io assegno ad Andrea da Pontedera, scultore eminente ed autore unico dell'imposta fiorentina.

Il Crowe e il Cavalcaselle, pur ammettendo il con-

---

(1) *La Sculpture Florentine*, vol. 1, p. 113.
(2) *Der Cicerone*, 5 ediz., pag. 325 e seg.

corso di Giotto, riconoscono che Andrea seppe salire all' istessa importanza di tal Maestro (1); ma il Vasari, benchè laudatore non tiepido del Nostro, non ammise, neanche la estrema bellezza dell'imposta fiorentina, riferendo prudentemente l'opinione di molti (« e sebbene pare a molti ecc »), mentre possedeva la facoltà a giudicarla. Lo turbava un poco l'età medievale cui appertenne Andrea — io credo. Eppure al Nostro non lesinò la lode personale, ed era preoccupato dalla gloria di Giotto che sperava impallidire, su un lato, dai meriti del Maestro di Pontedera.

Fig. 379. — *Venezia:* Turiboli d'ottone.

Andrea, non ebbe bisogno del disegno altrui; e il concorso di Giotto somiglia quello di altri Maestri antichi, — concorso che la critica moderna sfatò. Quello di Raffaello, p. es.; negli affreschi piccolominei del Pintoricchio a Siena; anche questo inventato dal Vasari. Eppoi esiste, nelle sculture, un sì intimo spirito tra il contenuto e la forma da ingenerare, per lo meno, il dubbio della cooperazione giottesca. E Giotto, il quale doveva stimare Andrea, non avrebbe mai imposto il suo pensiero a questi che — incaricato dell'imposta, — la imposta condusse a fine, ripeto una volta ancora, essendo sessantenne.

Essa si compone di due valve ognuna divisa a metà e suddivisa da due fila di sette quadrati; ogni quadrato contiene una formella polilobata, motivo frequente all'arte fiorentina trecentesca; ed eccetto le ultime otto formelle ornate da altrettante figure isolate e sedute, ogni partimento viene popolato da tre o più immagini; i quadrati sono formati da fascie con rosette e punte di diamante, eccetto agli angoli sui quali, fiere, aggettano delle teste di leone.

Le virtù cristiane, Fede, Speranza, Carità, Forza, Temperanza, Giustizia, Prudenza, Umiltà, sei scene della vita di S. Giovanni, la Visitazione, il Battesimo, la Visita ai carcerati. l aDanza d'Erodiade, la Decollazione e la Presentazione della testa, esprimono il pensiero che avvivò lo scultore dell'imposta, fusa nel 1332 dal fonditore veneziano Leonardo d'Avanzo, in origine (il Vasari parla di alcuni maestri veneziani) dorata, ora sguernita di dorature, e non al luogo suo primitivo. Essa occupava il posto della seconda imposta ghibertiana, di faccia al Duomo, e al presente chiude la porta meridionale.

La vita artistica di Andrea da Pontedera, molto oscura e povera di lavori, dunque si associa a quella di Giotto, e s' innalza ad un' altezza inverosimile, quasi quanto la vita di Giotto a motivo dell' imposta di Firenze ove il Maestro ebbe compagno ad assisterlo Nino († 1368) suo figliuolo orafo e scultore molto lodato.

Confronti la imposta del Duomo di Benevento con questa del Battistero di Firenze; vedrà che le virtù di Oderisio Berardo, o chi per esso, corrispondono a quelle di Andrea; e, tenuto conto dei tempi meglio maturi, sarà constatata una corrispondenza fra le due imposte, le quali attendono il Ghiberti a ravvivare il ciclo dei bronzi immortali.

Concludendo, debbo dichiarare che fra i godimenti che l'arte mi procurò, quello dell'imposta creata da Maestro di Pontedera, sta fra i più grandi; ed io consiglio a godersi tale bronzo nelle fotografie dei particolari, perchè a Firenze il tramestio di piazza del Duomo, non agevola la conoscenza esatta di questa imposta a meno che, d'estate, per tempo, uno non si rechi a goderla nella calma di una bella mattina; con tutto ciò la bellezza è talmente diffusa, nel nostro capolavoro, che preferii sempre, dopo un esame generale, di aver sott'occhio la fotografia di quelle, fra le scene, che amo sopra le altre e di quelle fra le imagini che suscitano in me la più alta soddisfazione.

Non parlai dei superbi fascioni ornamentali che circondano la imposta; essi appartengono ai Ghiberti; Lorenzo e Vittorio figlio di Lorenzo, in sostanza, e esulano dal presente periodo.

Accanto alle imposte i cancelli. Il Gotico non fu molto fecondo di cancelli e inferriate bronzee, fors'an-

(1) *St. della Pitt. ital.*, Vol. II, pag. 3.

che perchè il ferro tenne un alto posto nel periodo che si indaga. Nè io mi allontano da Firenze, per citare un modello trecentesco di cancello bronzeo; — quello direbbe il Vasari « che ricigne, racchiude e serra insieme» il superbo altare d'Orsanmichele, opera somma di Andrea Orcagna. Il cancello associa bronzo e marmo; questo in sottili membrature, produce quadri entro cui il bronzo sagomato, compone de' tondi polilobi ed il lavoro del 1366, appartiene all'orefice Pietro di Migliore, essendo un saggio di sobria delicatezza ed originalità.

L'associazione del marmo e del metallo, forma un pensiero gentile che la posterità, eccetto il Secento, raccolse con poco fervore.

Fig. 380. — *Firenze:* Crocifisso stazionale (?) con smalti nel Museo Nazionale, Collezione Carrand (Fotografia Alinari, Firenze).

Scendiamo a cose minute; lampade, candelabri, maniglie, picchiotti, vasi.

Esempio gotico, indico nella Chiesa collegiale di Castiglione d' Olona (Milano), una lampada, importante, poligonale, a minuti trafori, con catena nello stesso stile, formata da cerchi e croci alternate a formelle, come le catene di certe tabelle paleo-cristiane (1).

Manca all'arte gotica un candelabro comparabile a quello dugentesco del Duomo di Milano, in cambio quest'arte ne offre qualcuno interessante: tale un candelabro bronzeo nel Duomo di Messina, a diverse braccia, pregevole e raro in quell'Isola cui furono avare le grazie del nostro stile.

Tralascio ogni altro soggetto, pei vasi bronzei che il Trecento vanta come l'epoca anteriore; dico recipienti da bollire l'acqua, brocche e simili in cui l'arte, scherzando, si inalza a mèta non ignobile.

Gli esempi sono infiniti come le fantasie de' bronzisti medievali; e di cotali scherzi i Musei mostrano dei modelli concludenti; nè sfugga il concorso della figura in questi bronzi medievali e più ancora — mi ripeto ma non importa — la imaginazione bizzarra. Essa, lungi da posarsi su alcuni oggetti, si estende su molti, fantasticando sempre, e trovando ognora qualche nota pregevole.

E le brocche del secolo XIV? Bisogna visitare i Musei. Ecco dei temi: brocca, su tre piedi con ansa e collo raffigurante una testa chimerica; — brocca, busto d'uomo su tre piedi, con ansa materiata da un animale fantastico; — brocca, cavallo chimerico; — brocca, liocorno con ansa a mo' di chimera; — brocca, mascherone umano sormontato da collo e testa di drago; — brocca, coronamento di archetti con ansa e becco formato da draghi. Al lettore bastano le presenti note, a persuadersi che gli artisti, i quali ci concernono, amarono la varietà la quale presentarono in forme fantastiche di tutto valendosi, e tutto tentando al fine di apparire, ciò che essi erano, fecondi di trovate.

Un bronzo trecentesco, di non tenue valore, un mortaio, esiste nel Museo di Firenze, con ansa composta da un drago colla lunga coda ritorta, e varie figure emergono, in bassorilievo, sul corpo di esso; quivi, ugualmente, un manico di coltello attira lo sguardo per la sua singolarità: consta d'una mezza figura di cane levriero che tiene stretta una lepre fra le gambe anteriori, e il corpo dell' animale sbuca da quattro foglie gotiche. — È francese.

Il detto Museo, ed il Museo di Kensington, principalmente, è ricco di coltelli, cucchiai, forchette da scalco, fabbricate dal XIV al XVI secolo.

Rare le posate trecentesche, non sono ugualmente rare quelle del Rinascimento; e di ferro, bronzo, argento, ebano, avorio, osso, possono trovar posto simultaneamente in vari luoghi di questo libro; chè il ferro costituisce la lama e l'argento o l'ebano o l'avorio o l'osso forma il manico; il bronzo essendo riservato ai cucchiai. Però esistono dei manichi bronzei da coltelli: coltelli con incisioni d'argento, e commento di scritte.

Chi vuole de' cucchiai trecenteschi, bronzei e italiani, al Museo Nazionale di Firenze si appagherà; ivi un

(1) *Arte nell'Industria*, vol. 1, fig. 111.

cucchiaio ovale — manico rettilineo, sezione triangolare, ha il finale d'una piccola Vergine col bambino in braccio.

Cucchiaio liturgico? Il sacro, si associa al profano; e nella gioielleria cito due anelli liturgici, bronzi con pietre false (XV sec. ?), del Museo di Torino.

Le gioie o i gioielli vollero più specialmente l'oro e l'argento; e, in genere, la oreficeria o argenteria medieva, fu materiata nel rame quando il bronzo non ne tenne il luogo.

Un bell'orologio gotico, a pesi, con quadrante istoriato, decorato da pitture, ruote di ferro, soneria, vanta il Museo di Cluny; — assegnato a epoca un poco più tarda, possiede lo stesso Museo un orologio italiano, bronzo su cui si dànno maestoso convegno Giove, Venere, Marte, Mercurio, Amore circondati dal sole e dalla luna.

Il rame potrebbe dettare un lungo capitolo se si considerassero qui i lavori d'oreficeria; considerandosi questi al luogo degli ori e degli argenti, il soggetto si assottiglia e la materia manca. Ciò pensando, è superfluo dire che il rame fu amabilmente cesellato e teneramente guernito di gemme, filigrane, smalti, dopo aver ricevuto argentature e dorature. Il Medioevo ebbe piatti e scodelle di rame stagnato, ma nelle case signorili tuttociò era piuttosto d'argento.

Cambiando soggetto, dovrò volgermi al Belgio ove la lavorazione dell'ottone, *dinanderie* (1), ebbe nobilissimi maestri; e Gio. Josez de Dinant, trecentista, autore di un leggio, con una bellissima aquila, da lui firmato, a Nôtre Dame di Tongres, fu nominato; egli ci dice, con eloquenza, che la *dinanderie* trecentesca, raccolse delicatezze e profumi d'arte. Il soggetto dei leggii viene rappresentato squisitamente in varie chiese di Tournai, e i leggii di cotal città belga, esprimono la vita d'una scuola turnesiana (tournaisienne) di *dinanderie*, alla quale debbonsi molte opere insigni.

Si indica, altresì, il leggio a S. Martino di Hal, possentemente architettonico. Si citano leggii d'ottone, perchè se ne fabbricarono in quantità e sono numerosi ancora nel Belgio: uno ad Avelghem, (XV sec.) e uno di S. Germano a Tienen sormontato da un pellicano, invece che dalla solita aquila, portato da colonna tozza circondata da colonnini, è un'opera quattrocentesca molto notevole.

(1) Pinchard, *Histoire de la dinanderie et de la sculpture en métal.*

Questi leggii hanno proporzioni monumentali le quali, al sorgere del Rinascimento, si attenuano; e lo stile del *dinandier* assume atteggiamenti nobili, che sarebbero precisati in un libro sui lavori di ottone.

I miei modelli non appartengono agli ottoni, diremo così monumentali, bensì al genere più comune dei mesciacqua, candelieri, recipienti da bollire l'acqua (li dò in un Particolare) sono della scuola di Dinant, largheggiando, fiamminga ed appartengono alla Collezione Carrand; tranne l'oggetto più originale, il recipiente da bollire acqua, in forma di guerriero a cavallo, un S. Giorgio (?) col drago che sta per essere colpito ed eccita il cavallo a voltarsi indietro con moto agile e spontaneo. Per verità il beccuccio da cui l'acqua si attinge fu collocato troppo artifiziosamente, e il candeliere del mio Particolare apparirà un poco rigido, quasi contrapposto ai due vasi, il più alto specialmente, coi draghi che formano l'ansa e il becco e la linea d'assieme agile (1).

In Italia si fecero sempre altari metallici, palliotti e simili, monumenti sepolcrali, lastre tombali di metallo, come nel nord della Germania. A Lubecca esistono un certo numero di queste lastre, ottoni incisi, nella chiesa di S. Maria (*Marienkirche*); notevolissime quelle del cavalier di Warendof († 1306) (2) del borgomastro Bercks († 1521) e di sua moglie. († 1523), e nella Cattedrale emerge la tomba metallica del vescovo Bockolt († 1314) e, soprattutto in una delle cappelle, la lastra funeraria d'ottone dei vescovi Burchard de Serken e Giov. de Mul, il primo morto nel 1317, il secondo nel 1350 (3); un'altra lastra d'ottone, ivi si vede, quella del monumento al vescovo Bertrando Cremen († 1377), d'aspetto ordinario ben lungi dalla lastra ultima indicata, che sale alla gloria di capolavoro.

Due turiboli a Venezia (fig. 379) potrei nominare con altri oggetti da me veduti, ma il loro merito, scarso, non mi incoraggia a scriverne.

L'ottone servì, da noi, a fabbricare oreficerie dorate; se meno si adottò del rame, ciò non esclude

(1) Il Gay (*Glossaire*), sotto *Dinanderie*, pubblica una bella marmitta (1350) inglese, di bronzo, con inscrizioni parlanti e allo stesso tempo decorative. JE FREPOT DE GRAVNT HONUR - VIAUNDE A FERE DE BON SAVHUR - VILELMUS ANGETEL ME FECIT FIERI (Estr. dall'*Archœlogia*, T. XIV, p. 51). Il Gay medesimo pubblica un bizzarro acquamanile del sec. XIV le *lai d'Aristote*. Una figuretta di donna seduta sulla groppa d'un uomo, che si sostiene colle ginocchia e colle mani.

(2) Questa lastra fu riprodotta in Creeny, *A Boot of fac-similes of monumental brasses.*

(3) Anche questa fu riprodotta dal Creeny.

il suo uso. Il rame dorato, invero, godette ogni preferenza; — sono infiniti gli oggetti sacri fabbricati con questo metallo, e l'ottone si unì al rame qualche volta, o al bronzo, come questo si unì al rame, e l'argento si dorò come il rame, il bronzo e l' ottone, il quale si incise, si cesellò, ricevette smalti d'ogni specie e pietre dure, vetri d'ogni colore, riporti a getto o a sbalzo, come ogni altro metallo; così se ne fabbricarono persino dei gioielli, fermagli, anelli.

Lo stesso si dica del piombo, il quale servì a far gioielli, tutt'altro che vili, come la materia. Ricordo alcuni spilloni di piombo ricercatamente ideati, una sirena alata in atto di trarre l'arco, p. es.

Il valore della materia deve essere nulla, dirimpetto alla maestà dell'arte; ciò ammettono gli intelletti nobili, educati e sottili, ma converrà che il culto della forma torni a primeggiare, e se la istruzione s' intensifica, come si dilata, si vedrà presto quanto qui si dice.

Si usò dunque il piombo a decorare oggetti d'uso; e Firenze, nel Museo Nazionale, possiede vari piombi decorativi a contorni ritagliati, da essere applicati in qualche guisa; e si adottò in cinture, fibbie, bottoni a forma di rose, prismi e simili; e si costumò in ornamenti traforati, iniziali emergenti da intrecci composti ad abbellire fibbie, o verdeggianti in foglie e fiori.

Si possono vedere, nelle Raccolte pubbliche o private, fiorite da gigli e intrecci gotici, corone, imagini sacre, stagni dorati che servirono a completare la bellezza di antiche pale. Chè l'oreficeria di stagno va ben lungi, nel tempo; nè attende il suo Colombo ad essere definitivamente scoperta; — il cinquecentista Francesco Briot la sospinse a nobiltà.

Il Trecento possedette delle opere in stagno eseguite con senso d'arte. Una saliera con soggetti in rilievo, commentata da iscrizioni latine, attesta ciò nel Museo di Cluny (1); sul coperchio reca la salutazione angelica sotto un portico colla iscrizione BOSETVS ME FECIT; ed essa saliera rivela un precursore del Briot, come questo, francese. L' iscrizione sèguita, AVE GRATIA PLENA, e seguita ancora, come il lavorio scultorico nell'interno — Cristo, la croce, la Vergine, S. Giovanni — a produrre un'opera rara, in un metallo, che volgarmente si crede indegno di forme artistiche. Lo stesso Museo offre una ciotola di stagno, trecentesca, coll'ansa a testa di drago e conferma l' autorità dei lavoratori di stagno.

(1) Bapst, *Études sur l'étain dans l' Antiquité et au Moyen-Age. Orfèvrerie t Industrie diverses*, con 10 tav. Parigi, 1884.

Argento, Oro, Smalto, Niello.

Gli orefici senesi che dal Dugento, con Maestro Pace di Valentino avevano dato eccellenti prove di bravura, continuarono, nel Trecento, ad occupare un posto cospicuo nella loro arte e, così, successivamente; onde, nel 1320, un Maestro Toro senese, era chiamato alla Corte d' Avignone e poi fu, nel 1360, Giovanni di Bartolo. Maestro Toro era alla Corte d'Avignone fino dal 1307 (1), come Giovanni di Bartolo, circondato da oscurità, vi si trovava ancora nel 1376. Intanto, nel 1361, venne compilato, a Siena, il *Breve degli Orafi*, attestato di somma vitalità della maestranza (2); e forse l' arte senese esercitò per tempo un vivo ascendente sui Pistoiesi,

Fig. 381. — *Civita di Penne* (Abruzzi): Croce stazionale e calice di argento cesellato e niellato nel Tesoro del Duomo.

(1) Davidsohn, *Un orafo senese al servizio di papa Giovanni XXII nell'anno* 1320 in *Bull. st. sen.*, 1901.

(2) Il *Breve degli orafi senesi del* 1361 fu pubblicato nel 1832 dal G. Milanesi, nei suoi *Docum. dell'Arte Senese.* Nel 1870 fu ristampato dal De Russo a Napoli che pretese d'ammodernarlo (!!).

della qual cosa sarebbe indizio la chiamata di Maestro Pace di Valentino, cui furono allogati vari lavori del Duomo, e sarebbe pur cenno nella notizia che il Consiglio generale di Pistoia, intorno al 1332, deliberò che gli orafi locali dovessero lavorare l'argento alla lega senese (1).

La oreficeria senese si diffuse ancora a Pistoia ove troviamo Ugolino di M° Vieri orefice senese (il suo più antico ricordo salirebbe al 1329, † 1385 circa) nel 1357, chiamato a decidere una questione per l'altare di S. Jacopo (se ne parla diffusamente nelle pagine seguenti) sorta tra gli operai di S. Jacopo e M° Piero fiorentino (il Nostro aveva tre fratelli: Giovanni, Domenico e Luca, i due ultimi orefici). E Lando o Orlando di Pietro († 1340), orefice e architetto senese, veniva richiamato a Siena da Napoli con una deliberazione del Consiglio generale della Campana ai 3 dicembre 1339 (2) (il più lontano ricordo che si abbia su tale artista non sorpassa il 1311) e i senesi lo richiamarono da Napoli, ove era addetto alla corte di Roberto d'Angiò, per provvedere ai grandi lavori del loro Duomo, la quale cosa fa ragionevolmente supporre che Lando di Pietro era artista di primo ordine, capace d'influire su una scuola fuor dal paese nativo.

Certo doveva essere coltivatissima l'oreficeria a Siena nel Trecento, diversamente non se ne avrebbero tante notizie, e non si possederebbe il nome di tanti orefici nati nella Città della Vergine.

A parte gli orafi che saranno indicati poi, trovo, nello scorcio del secolo XIV, un Andrea di Naddo senese (nel 1416 era morto) orefice, dimorante in Pisa da cui ebbe la cittadinanza (seconda metà del sec. XIV), autore forse di un restauro alla cintola argentea della chiesa maggiore, gli orefici Bartolomeo di Tommè o Tommaso di Ser Giannino detto Pizino († dopo il 1404), un Mariano d'Agnolo, un Viva di Gucio, un Bartolo di Lorenzo, un Nello di Giovanni, i primi due nel 1377 incaricati di alcune figure in marmo destinate ai tabernacoli delle suore, nella Cappella di Piazza. Nè taccio il nome dei Turini orafi senesi, quattrocenteschi di transizione, che cesellarono l'oro, il bronzo e scolpirono il marmo, come Giovanni di Turino (fioriva nel 1426), il quale creò una statua, destinata al luogo ove scolpirono i mentovati orefici e statuari. — Costui fu figlio di Sano, il quale prese parte al famoso fonte battesimale del Battistero di Siena che il Ghiberti, Giacomo della Quercia, Donatello e lo stesso Giovanni di Turino ornarono (1). E neanche cito Maestro Goro di Ser Neroccio (1387 † 1456?), artista commendevole il quale, oltre ai calici suoi che trovansi a Siena e a Firenze (uno firmato nell'Arcivescovado e uno al Bargello pur firmato) mise il nome su un reliquiario di rame dorato, nel Duomo di Massa Marittima.

La vicina Firenze che vedeva grandeggiare, allato del suo Cimabue, Duccio di Boninsegna, e sapeva che Siena aveva il suo Giotto in Simone Martini, possedeva anch'essa degli orefici capaci di imprimere la propria orma, fiorentina, agli ori e argenti usciti dalle sue officine; tali orefici di chiaro nome, nel corso di questo studio saranno nominati assieme a quelli di altre scuole. Si ricorda, frattanto, che Cione padre d'Andrea Orcagna, fu orafo di professione, secondo il Vasari, smentito timidamente dal Milanesi (2); e si cita il divino Maestro dell'imposta al Battistero di Firenze, Andrea da Pontedera, il quale (diceva il suo epitaffio oggi scomparso) scolpì in oro e in avorio EX AERE, EX AVRO CANDENTI ET PVLCRO ELEPHANTO.

Nè deve meravigliare ciò; il lettore sa che nel Medioevo e nel Rinascimento esistette il culto simultaneo alle arti del disegno; e come l'Orcagna fu scultore architetto pittore e poeta, così Andrea da Pontedera potè trattare ugualmente il marmo, il bronzo, l'oro, l'avorio, anche in oggetti che la critica aristocratica diè superbamente alle cosiddette arti minori. Non si esagera quindi a dire che l'oreficeria gotica si sviluppò meglio nel Trecento, perchè dei valenti scultori ad essa si consacrarono; e si ricordino le botteghe d'oreficeria, luoghi santi di cultura estetica ai primordi del Rinascimento; onde molti artisti famosi s'iniziarono alla bellezza, in tali botteghe, soprattutto a Firenze.

Così avvenne che gli orefici antichi salirono spesso alla statuaria, e si fecero padroni della scultura in busti, statue, gruppi di figure sbalzate nell'argento, o nel rame, onde oggi parrebbe che il titolo di orefici fosse inferiore all'altezza del còmpito di tali Maestri; lo che a me suona indifferenza, carezzando meglio i fatti delle parole; e i fatti sono che gli ore-

(1) Zdekauer, *Bull. st. pist.*, 1902, p. 5.
(2) Pubblicata dal Milanesi in *Docum. d'A. S.*, vol. 1, p. 228 e seg.

(1) Un frate Giacomino del Tonghio, orafo ricordato dal Ghiberti nel suo terzo *Commentario*, sembra sia appartenuto alla famiglia dei Tonghi, autori principali del coro nel Duomo di Siena.
(2) Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, vol. 1, p. 593, n. 2 in cfr. colla p. 441.

fici gotici associarono le figure all'ornato, trionfando sulle difficoltà.

Vivevano in maestranza gli orefici e in comune, talora, con pittori e statuari; ciò giovò alla fioritura dell'arte intesa nel suo ampio significato; cosi nel secolo XIV, vivevano in maestranza gli orefici fiorentini come i senesi riuniti, fino dal 1321, all'arte della seta. In questo secolo l'arte creò opere insigni a Firenze; e un eccellente orefice fiorentino Andrea Arditi (fior. nel 1331) avrebbe dovuto essere discepolo di Cione dianzi mentovato, ed un Forzore di Spinello Aretino († 1477), buonissimo cesellatore, (confuso dal Vasari con un Cola di Spinello suo antenato) operò nella metà del secolo XIV (1).

Di tuttociò parlo largamente appresso; ora è più utile, perchè meno noto, che parli sulle scuole d'oreficeria negli Abruzzi.

Accennai l'oreficeria abruzzese da alcuni scrittori de' nostri tempi,. messa in luce (2). Tale oreficeria che primeggia Niccola da Guardiagrele, fiori per merito di parecchi artisti, parte dei quali ignoti; ed io nominerò Andreolo da Penne, Barbato da Sulmona, Bartolomeo di ser Paolo da Teramo, Nicolò di Franca o della Franca da Lanciano, Lello da Lanciano (sec. XIV), — di cui non conoscesi più alcuna opera e della cui esistenza si dubitò, — Giovanangelo da Penne, Giovanni da Aquila, Niccola Piczulo da Sulmona, Petruccio de Pelino, Ciccarello di Francesco e Masio da Sulmona orafo e argentiere fiorito nel 1370 (3). Nè a Sulmona gli orefici furono poco numerosi, questo si dice benchè gli oggetti oggi siano scarsi; tuttavia esistette una maestranza sulmonese, i cui orefici possedettero marchio e punzoni speciali (4).

(1) Un Forzore Spinelli, orefice aretino vissuto fino al 1477, sarebbe l' autore di oggetti già posseduti dal Duomo di Arezzo; egli sarebbe stato discepolo di Cione padre, credesi, del celebre Orcagna; e vuolsi che quegli oggetti, non a Forzore debbano assegnarsi. ma a un Cola di Spinello suo antennato, che operò nella metà del secolo XIV. Così il Milanesi in Vasari, *Opere*, ediz. Milanesi, vol. 1, p. 442, n. 2.

(2) Leosini, *Monum. st. art. della città di Aquila*, Aquila 1848. — Gmelin, *L'Oreficeria Medievale negli Abruzzi*, monografia tradotta dal tedesco per l'ing. G. Grugnola, Teramo 1891. Estr. dalla *Rivista Abruzzese*, fasc. IV, V, VI e VII anno VI, con 8 tavole. Preferibile il testo originale perchè la traduzione contiene delle note. Veda l'« Elenco cronologico d'opere d'oreficeria mediovale sulmonese ignote o poco note nella storia nell'arte » diligentemente compilato dal Piccirilli in *Monum. Architett. sulmonesi*, p. 122 e seg. Da quest'elenco, ove le opere sono tutte descritte (peccato che il P. non abbia aggiunto dei disegni o delle fotoincisioni !) si deduce che l'oreficeria sulmonese è ancor molto ricca di oggetti. Curiosa !, l'A non potè studiare gli arredi della chiesa Madre di Alba, per quanto il parroco ciò permettesse. Il popolo vi si oppose tenacemente. V. dello stesso: *Oreficeria medievale abruzzese* in *Arte*, fas. I-II, 1904. Nè oblii la opera cit. del Bindi, *Monum. st. e art. degli Abruzzi*, con molte illustrazioni d'oreficerie abruzzesi.

(3) Bindi, *Monum.*, pp. 757-58.

(4) Piccirilli, *Lo stemma e il marchio degli Orefici della città di Sulmona*. Si prepara (1905) un'esposizione d'arte abruzzese a Chieti mentre si stampa questo foglio.

Purtroppo l'oreficeria di Sulmona fu decimata dalle spogliazioni. Nel 1465 si parla di vasi e anelli, raccolti a Sulmona e liquefatti; nel 1534 e 36 si distrug-

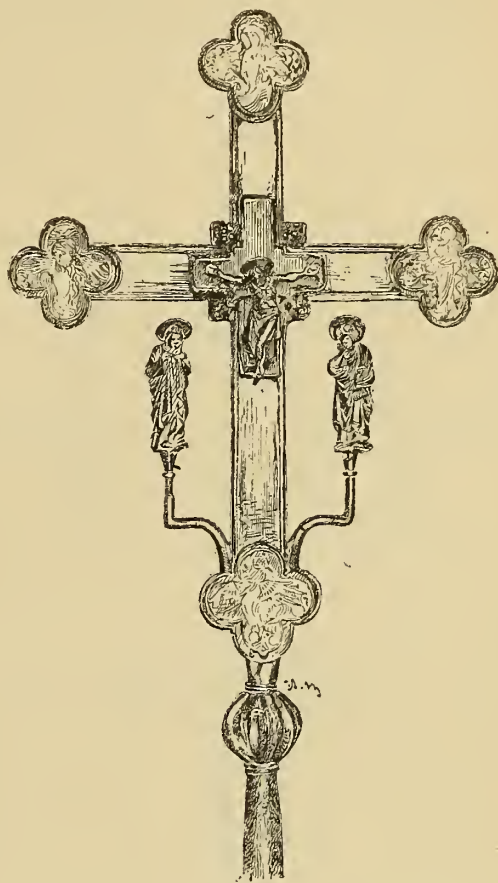



Fig. 382. — *Venezia:* Crocifisso astile nella chiesa dei SS. Apostoli.

gono calici, patène, turiboli, e in epoche più recenti le trasformazioni snaturano l'aspetto originario delle opere antiche: croci, reliquiari, candelieri, vasi argentei e simili.

Sulmona ebbe insomma molti orefici, e la sua oreficeria passò il confine degli Abruzzi e si estese all'Italia e all'Estero (Francia Germania, Inghilterra,) lo che onora la scuola sulmonese, onde si raccolgono prove visitando il Tesoro del Duomo di Sulmona alla cui creazione contribuì con splendidi doni, Innocenzo VII (1404-6) (1): — un pastorale, un crocefisso, una pace d'oro, un calice d'argento dorato con patèna; tuttociò è menzionato in un documento relativo al cambia-

(1) Tutto ciò fu minutamente illustrato dal Piccirilli nella sua opera *I Monumenti Sulmonesi*, p. 100 e seg.; egli chiarì e corresse alcune cose dette dal Gmelin.

mento di residenza della cattedrale avvenuto dopo un incendio, ma si conserva soltanto il calice e il pastorale, cimeli impareggiabili (1).

Nessuna opera di metallo prezioso poteva escire dalle officine sulmonesi senza che alla medesima venisse applicato il marchio; — il quale marchio venne rinnovato dall'orafo sulmonese Niccola Piczulo (decreto di re Ladislao nel 1406) e porta la sillaba SVL; che garantiva la legittimità del metallo e indicava la sede dell'officina, come ciò avvenne di altri marchi: NAP = Napoli, AQL = Aquila.

La sigla stessa dunque vale guida infallibile d'oreficeria abruzzese; la cui storia, modernamente, si sarebbe un po' basata sulle indicazioni errate di un marchio che non è quello rifatto dal Piczulo (2). Chi ami conoscere quest' argomento consulti il Piccirilli che dà una tavola di marchi appartenenti all'oreficeria sulmonese (3).

Fu accennato un marchio di scuola abruzzese che non è quella di Sulmona; — chè gli Abruzzi possedettero varie scuole d'oreficeria gotica, e gli intelligenti non confondano un lavoro di scuola sulmonese, con uno di scuola teramana o aquiliana, nè un oggetto di Niccola da Guardiagrele con uno dei suoi imitatori.

Negli Abruzzi fiorì una scuola o maestranza d'oreficieria teramana, il cui marchio (TER = Teramo) fu scoperto dal Rogadeo, in un calice quattrocentesco (4), e la cui antichità non si sa precisare oggi; non si nega però che essa scuola non entri nel periodo delle attuali indagini, anzi il Trecento vide fiorire la scuola teramana, la quale ebbe una vita parallela a quella sulmonese, e salì al colmo sulla fine del secolo predetto e sui primi del secolo XV. Venne citato un reliquiario dugentesco di un *Rainerius* teraminese o teramnese, ma la citazione si circondò da dubbi (1); e il fatto sicuro conta solo a attestare la esistenza d'orafi teramani, non più antichi del XIV secolo, seconda metà (2).

Nè si dovrebbe parlare d'una scuola aquilana se si guardassero soltanto le date, perchè avanti il XV secolo, non si posseggono nozioni su questa scuola; la quale verisimilmente, ebbe iniziatore Niccola da Guardiagrele, ed ebbe da Niccola il gusto gotico; essa possedette il suo marchio AQL = Aquila, che citai incidentalmente.

Prima delle scuole nominate, la sulmonese toccò il fastigio tra la fine del secolo XIV e la prima metà del XV, sempre battendo la via del Gotico; e, complessivamente, il principe dell'oreficeria abruzzese fu Niccola da Guardiagrele (1395 † 1462), uno dei maggiori orefici italiani, come tanti altri orefici del suo tempo, statuario, vuolsi, oltrechè finissimo cesellatore (3), il Cellini dell'Abruzzo direbbe il Bindi; il quale fu uno de' primi Autori a porre ogni studio sul forte e operoso maestro, e a mettere in evidenza le di lui opere (4), che trovansi ad Atessa, Lanciano, Guardiagrele, Chieti, Francavilla, Aquila, Monticchio, Antrodoco e Roma, — essendo quasi tutte chiaramente firmate.

Vari autori cooperarono alla conoscenza di Niccola da Guardiagrele correggendo, epurando, ampliando; e a me preme che nel mio libro risalti la figura di questo Maestro.

Sorse una disputa sopra l' essersi o no chiamato

---

(1) L'Abadia di S. Spirito a Sulmona possedeva una ricca suppellettile sacra, di cui si trova notizia in un Inventario letto dal Piccirilli; il quale tessè la storia del monumento e dichiarò che questa ricchezza era immensa: « candelieri grandi per l'altar maggiore, pastorali, lampade, secchielli cesellati, incensieri, busti di santi, coppe, tabernacoli, calici antichi e moderni, tutti d'argento, mitre, piviali di lamina d'oro con ricami di perle, ecc. *L'Abbazia di S. Spirito e l'Eremo di Pietro Celestino*, Lanciano, 1901, p. 20.

(2) Il Gmelin, seguìto da altri, affermò che il marchio sulmonese più antico (dal sec. XIII alla metà del sec. XIV), porta nell'asta della L. un taglio orizzontale, che dalla metà del sec. XIV al 1406, il marchio ebbe due puntini sotto il V e il taglio orizzontale nell'asta della L; ma fè un po di confusione secondo il Piccirilli (p. 110) parlando del marchio rifatto nel 1406.

(3) Dallo studio del Piccirilli si rileva approssimativamente l'età di ciascun marchio dopo l'epoca di re Ladislao:

Marchio rifatto dal Piczulo	1406-30
Marchio logoro, della seconda metà del secolo XIV. riusato nel	1430-31
»	1432-57
»	1458-83
»	1484-1500

(4) *D'un calice della Cattedrale di Bitonto e dell'Oreficeria abruzzese del secolo XV*, Bitonto 1903.

---

(1) *Arte nell'Industria*, vol. 1, p. 211.

(2) Piccirilli, *Oref. med. abruzzese*, Roma 1904, p. 3.

(3) Il Balzano suppone che Niccola da Guardiagrele, l'eminente orafo, sia autore di alcuni bassorilievi in pietra a Castel di Sangro, di gusto toscano. *Bull. della Soc. di Storia patria negli Abruzzi*. Sulmona, IV, 1903. Veda anche De-Nino, *Bass. med. di Castel di Sangro* sul *Corr. del Sangro*, 1901, n. 13. Il Balzano stesso in una piccola memoria *I due Nicola di Guardiagrele, nel sec. XV*, Chieti 1904, vuol supporre che siano esistiti due artisti dello stesso nome e dello stesso paese, riferendosi a un passo del Vasari, narrante di Paolo Romano; ma le ragioni che dà, non sono persuadenti; nè egli intende a persuadere, invero, ma solo a creare una questione già da altri considerata, contro il timido desiderio dell' attuale A. Nelle varie annate dell'*Arte e Storia* si leggono varii scritti sopra Andrea da Guardiagrele. A. 1890 pagg. 170, 178, 187 e seguenti in cfr. colle pagg. 212, 220 e 233; A 1891, pagg. 162 ed A. 1892, pag. 29. V. anche il lavoro del Ranieri, *Alcune notizie sulle opere di Niccola Gallucci di Guardiagrele*, Teramo. Su Niccola da Guardiagrele F. Ferrari di Guardiagrele ha pubblicato un lavoro poverissimo; è il più recente contributo alla gloria del celebre guardiese.

(4) Bindi, v. IV del *Castel di S. Flaviano*, p. 31 e seg., *Artisti Abruzzesi*, p. 190 e seg.: *Monum. st. e art. degli Abruzzi*, p. 23 e seg., 579, 815, ecc. e *Arte e Storia*, 1890, p. 187 e seg. Il B. corresse la lettura delle epigrafi da me riportate, quale era stata pubblicata da precedenti scrittori. Non starò a ricordare il contributo del Piccirilli sulla storia dell'oreficeria negli Abruzzi soprattutto della sua Sulmona, avendo ciò fatto in parte; — qui mi limito a ricordare il suo breve, ma succoso lavoro: *Un argentiere Agnonese del sec. XV e la scuola di Niccola di Guardiagrele*, Teramo 1894. Estratto dalla *Rivista Abruzzeze*, genn. 1894, fas. 1.

Gallucci; fu oppositore il Bindi nel senso che dichiarò d'aver letto esattissimamente le iscrizioni del nostro Maestro e non aver trovato mai, in nessuna, il casato Gallucci. Il Ranieri, pertanto, su un ostensorio di Francavilla (1), accanto al nome lesse il casato *Gallutii*, cioè Gallucci o Galluzzi il qual casato, raffrontato con quanto scrive il Colagreco, in una sua cronaca manoscritta (che fa esistere la famiglia Galucci nel 1340 con diversi autori di croci istoriate) porterebbe la conseguenza che il nostro Niccola si chiamasse Gallucci.

Tutta questa storia sembra a me, come sembrò ad altri, basata sul falso a motivo che si legge male la iscrizione dell'ostensorio francavillese, e se anche ivi, al luogo di Gallucci si leggesse Rahutii, Rauzio come vuole il Bindi, o Rauccio e forse Ranuccio o Ranucio (?) nome assai noto nel Lazio dal secolo XIII e forse alcun poco dopo, perchè d'una famiglia di quei marmorai intarsiatori romani cui appartennero i Còsmati (2); se anche si leggesse così nel testo dell'iscrizione, il casato Gallucci non si riferirebbe all'artista, ma a colui che dona l'ostensorio. La questione di cotal nome fu promossa e sostenuta dal Ranieri, nel suo opuscolo *Alcune notizie sulle opere di Niccola Gallucci di Guardiagrele*, combattuto freddamente dal Colonna; comunque il fatto e la falsa interpretazione, si può sfatare; — basta esaminarne l'iscrizione.

┼ EGO, NANVS. ZAMPIONI. ET. VNICVS. BENEDICTVS. FILIVS. MEVS, BVTIVS. DONAMVS. ISTVD. TABERNACVLVM. ECCLESIE. S. M. DE. FRANCAVILLA. QVOD. FACTVM. EST. PER. MANVS. ABBATIS NICOLAI. RAHVTII. DE. GVARDIA. ARCHIPRESBITERI. FRANCAVILLE. ADVSVM. EVCARISTIE.

NICOLAVS ANDREE DE GVARDIA ME FECIT AD. MCCCCXIII (3).

L'unica interpretazione delle suddette parole, è che il Gallucci del Ranieri, figura quale colui che dona od offre l'oggetto: per *manus* significa « per mezzo di », perciò il Gallucci non può essere che la persona per mezzo della quale il donante fece presentare l' ostensorio alla chiesa di Francavilla, eppoi àvvi il nome dell'autore indicato dopo.

Sempre sullo stesso soggetto: Nel reliquiario di Atessa leggesi la iscrizione che riproduco: EGO NICOLAVS ANDREE † PASQVALIS DE GVARDIA GRELIS FECIT HOC OPVS IN ANNO DOMINI MILLESIMO QVATRIGENTESIMO DECIMO OCTAVO DIE PRIMO. DECEMBRIS. Questa iscrizione fe' nascere l'idea che a Niccola si dovesse attribuire il casato d'Andrea, analogamente a quanto trovasi scritto su una croce della Collezione Pirro, dove si legge: HOC OPVS FECIT NICOLAVS ANDREE D GVARDIA: perciò, † PASQVALIS diverrebbe il nome dell'avo di Niccola.

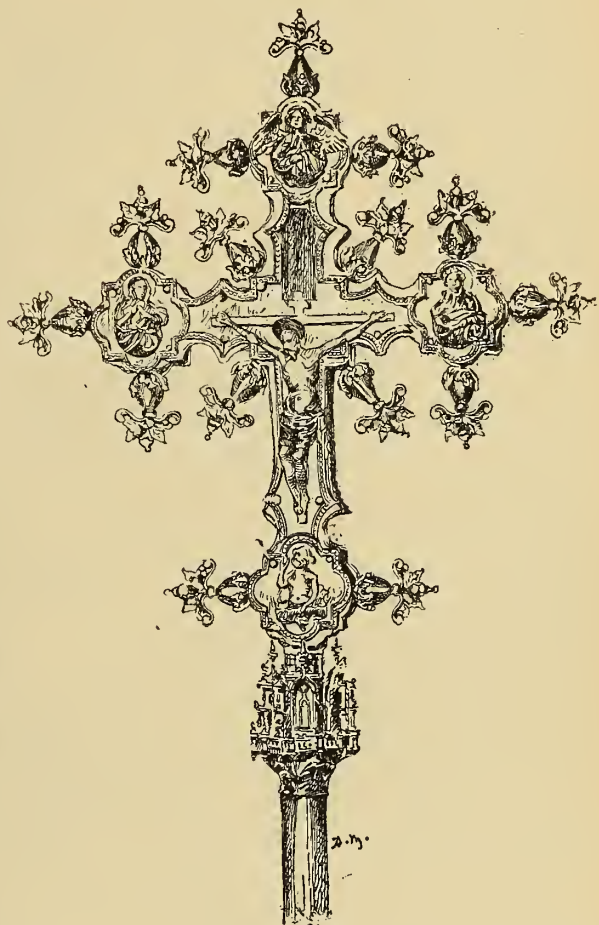



Fig. 383. — *Venezia:* Crocifisso-reliquario astile della SS. Croce, nella chiesa di S. Silvestro.

Ma vi fu chi, rigettata quest'idea, sostenne che il casato del Maestro fosse Pasquali non d' Andrea, perchè in Guardiagrele esisteva, a tempo del celebre orefice, una famiglia Pasquali, e nel 1353 fu

(1) *Alcune notizie sulle opere di Niccola Gallucci di Guardiagrele.*

(2) Il nome Rasuzo si trova registrato a Sulmona in un istrumento di cessione di alcuni crediti fatta il 25 luglio 1394 da un Antonio detto Rasuzo di Frattura, in favore della Chiesa dell'ospedale della SS. Annunziata (*Archivio della SS. Annunziata*, sez. I, Cass. VI n. 872).

(3) La lezione purgata di cotale iscrizione fu data dal Piccirilli in *Una campana della chiesa di S. Francesco in Francavilla a Mare*, *Il Pallano*, 1888, n. 16.

eletto nella città di Ortona, ministro provinciale, un padre Andrea Pasquali Guardiagrele, valentissimo uomo. Siamo in pieno campo di supposizioni; così Niccola, secondo tale ipotesi, dovrebbe nominarsi Niccola Andrea Pasquali da Guardiagrele.

L'oreficeria abruzzese sorse da un vivo e gagliardo spirito locale, fortificatosi guardando specialmente la Toscana; gli esempi diranno meglio ciò che ora si dice riassumendo fatti e impressioni ricevute leggendo, osservando, confrontando. Vuolsi bensì che l'arte di Montecassino abbia esercitato un influsso benefico sulla nostra oreficeria, ma il dimostrarlo non appar cosa semplice; il Gmelin, che ciò vide, forse fu attratto dalla teoria montecassinese più che dalla realtà. Montecassino fu un sole di cultura; ed anche se non si fissò specialmente su l'oro e l'argento, poteva indirettamente fortificare la mano e il gusto degli argentieri. Si indicò anche una derivazione romana; ma allo stato attuale delle conoscenze, si dica solo che l'oreficeria abruzzese guardò il corso dell'Arno.

Non occorre allontanarsi per trovare, nell'inedito o nello scarsamente noto, un altro Maestro che salì, all'epoca del Gotico, le vette gloriose della bellezza; — Ascoli-Piceno trovasi presso Teramo, Aquila, Sulmona, e il Bertaux vuol farci da guida (1).

Gli storici ascolani che consacrarono qualche parola agli artisti di Ascoli, citano l'orefice Pietro Vanini (fiorì fra il 1452 e l'88) esecutore, nella seconda metà del secolo XIV, d'una croce processionale nel Duomo di Osimo, e Pietro Dini che avrebbe firmato, nel 1472, un reliquiario destinato alla chiesa di S. Francesco d'Amatrice; ma questi due artisti ne formano un solo, secondo il Bertaux (2). Lungi dall'essere inverosimile tale opinione, per ragione di lontananza fra le due date, essa è verosimilissima quando si sposti di circa un secolo, la croce di Osimo. Nè può sorger difficoltà, poichè la croce appartiene alla metà del XV secolo; così tutto si ordina. Quanto al casato Dini, tanto diverso da Vanini, casato che non si troverebbe in nessuna inscrizione nè in nessun atto ,il Bertaux lo vorrebbe cancellato dalla storia, essendo errore il conservarlo. Nel reliquiario d'Amatrice si legge Pietro d'Ascoli; e Pietro d'Ascoli altri non sarebbe che M. Pietro Vanini d'Ascoli nelle Marche. I raffronti sussidiano l'opinione qui esposta, voglio dire i raffronti colle opere autentiche del nostro Maestro: un reliquiario di Bovino (Foggia) e la croce d'Osimo. E il B., che si studiò di gettar le basi ad uno studio sopra il Vanini, orefice ieri quasi sconosciuto, vuole che egli sia stato un Maestro operoso, autore di opere in vari paesi della Marca d'Ancona e degli Abruzzi. Cita un ostensorio nella chiesa di S. Egidio a Castignano presso Offida; una croce a Pinaco, proprietà comunale, nella casa di un maggiorente di questo villaggio presso Amatrice; e una croce a Preta, nelle mani del curato di Preta, presso Amatrice. Queste due croci richiamano quella di Osimo, ma nessuna è datata; e poichè il nostro Autore vorrebbe classificare cronologicamente le opere dell'orefice ascolano, egli rinuncia alle tre croci dando agli altri lavori questi posti:

Reliquiario di Bovino, 1452.

Reliquiario d'Amatrice, 1472.

Avambraccio — reliquiario di S. Emidio — dopo il 1482.

Statua di S. Emidio, 1487.

Ostensorio di Castignano, non di Montalto come erroneamente si disse, 1488.

Accogliendo la guida, del B. per le opere che questi attribuisce al Maestro ascolano, non vuol dire ch'io sottoscriva tutte le sue conclusioni; ove l'apprezzamento individuale è l'unico mezzo di giudizio, l'esporre delle riserve suona qui prudenza. Ma anche se tutte le opere attribuite al Vanini non escirono dalle sue mani, il Vanini brilla egualmente di luce vivissima.

Egli, colle sue opere autentiche, si mette in linea coi maggiori scultori del Quattrocento, ed il suo stile vanta nobiltà toscana. Padroneggia, il Nostro, l'architettura; e l'ornato, colla figura non hanno segreto che egli non riveli con isquisita forma; benchè il figurista vinca l'architetto.

È strano dunque che un Maestro di questa fatta, sia rimasto quasi sconosciuto; perciò si deve augurare che qualche studioso snebbi l'operosità di PETRVS ASCVLANVS AVRIFEX, la cui effigie, con questo verso completato dall'altro OPERA CVIVS NATVRA AEQVARI FASSA EST, ci venne tramandata da lui in una medaglia della Collezione Borri ad Ascoli, oggi perduta, che vive in un disegno della stessa medaglia nella Biblioteca Municipale di questa città. Notevole: — Pietro Vanini adottò la cera persa, come i più valenti scultori e orefici toscani; ciò

(1) Una scuola d'orefici ascolani, nei primi anni del secolo XV « simile a quella della vicina Teramo », fu segnalata dal Ricci in *Mem. storiche*, ecc., p. 232.

(2) *Melanges d'Archéologie*, 1897, p. 100. — Cfr. anche Costantini, *A proposito dell'orefice scultore Pietro Vanini di Ascoli*, in *Arte e Storia*, 1901, p. 79-80.

non fecero i suoi colleghi nemmeno il più forte fra essi, Niccola da Guardiagrele.

Il Vanini ricorda la sorte d'un insigne orefice, come lui confrontato al Cellini, il perugino Cesarino Roscetto, di cui si parla nel Capitolo seguente; e la scuola di Perugia — scuola notevole d' oreficeria — soprattutto per virtù di Paolo Vanni (fioriva nel 1398), un perugino su' cui meriti parla, attestato ragguardevolissimo, un crocifisso a Spello.

Similmente Bologna si onorò di un sommo Maestro, Iacopo detto Roseto (fioriva nel 1380-83) che alla fine del secolo XIV, insignorì la sua città nativa nelle chiese di S. Stefano e di S. Domenico, d'opere le quali, per imperfette che in qualche parte e' siano, esprimono sontuosamente le forme dell'oreficeria bolognese, specialmente onorata dal Roseto che ebbe, suo compagno a Padova, Bartolomeo da Bologna (seconda metà del secolo XV). Costui amplificando la visione comune, ivi produsse molte cose non destinate a oblio, finchè la bellezza si veneri.

Padova chiama Venezia. La dinastia dei Da Sesto, splende sul campo dell' oreficieria veneziana. I Da Sesto, artisti poco favoriti dalla sorte, sono molto meno noti di quanto dovrebbero essere, se il merito e la bellezza potessero venire sempre giustamente valutati. Il più forte fu Bernardo, figlio di Marco, il quale ci fa risalire al più vecchio dei Da Sesto, per la via di un altro Bernardo, nonno di Bernardo il giovine, — quegli che meglio ci interessa. Esistette altresì un Lorenzo, zio di quest' ultimo e fratello di Marco; e il capo più antico della famiglia, Giacomo († 1404), fu un *intajador a la moneda,* per dirlo come si legge nella sua epigrafe sepolcrale. Nè la dinastia termina qui; essa vanta altre propaggini; così la storia menziona, un Pizolo, un Antonio figlio di questo ultimo, un Gerolamo, un Luca e ancora un Bernardo da Sesto; i quali nel giro di parecchi anni, sia lavoranti a coni o medaglie o monete, sia cesellanti fini pezzi di oreficeria, recarono ai metalli preziosi un contributo di bellezza il quale fe' progredire la nostra arte.

Fig. 381. — *Bergamo:* Crocifisso astile in S. Maria Maggiore.

Le opere d'oreficeria, all'epoca cui giungemmo, erano tante quante oggi non si crederebbe, se non esistessero gli Inventari a ciò attestare; perchè ogni danno infuriò specialmente sopra i Tesori ecclesiastici, depositari insigni d'oreficeria gotica. Chiese grandi o piccole, di città maggiori o minori, possedettero nel Trecento ori e argenti.

A S. Francesco in Assisi esiste un Inventario compilato il 15 febbraio 1338, essendo custode del convento fra' Giovanni di Lolo d'Assisi e ministro fra' Francesco di Maccarello; — un Inventario importatissimo. Distinto in quattro rubriche, la prima dei calici, la seconda delle croci, la terza delle pissidi dei cibori e delle tavole con reliquie, la quarta delle ampolle, dei bacili dei turiboli delle navicelle, dei candelabri dei coralli dei cristalli ed altre cose, — nella sua prima rubrica enumera ben trenta calici d'argento, dei quali venti tutti o parte dorati e smaltati; e la rubrica seguente elenca diciotto croci tre d'oro, otto d' argento, e alcune di corallo e cristallo. Ancor più ricca è la terza rubrica delle reliquie, con due casse d'argento, sei cibori, quattro taber-

nacoli e un altare da viaggio, donato da papa Gregorio IX (1227-42). Finalmente la quarta rubrica elenca due ampolle d'argento, quattro bacili del medesimo metallo, tre turiboli colle navicelle parimente d'argento, dodici candelabri della stessa materia, sei di cristallo, centodue grossi coralli, ventitrè ambre nere, ecc.

L'Inventario assisate del 1338, registra poi delle vesti sacerdotali, dei drappi e degli arazzi posseduti dalla nostra Basilica; e viene continuato in un altro simile documento assegnato al 1341 il quale, diviso in undici rubriche, contiene una sol aparte degli oggetti menzionati nel primo. Vi noto: un palliotto con la storia del beato Francesco, lavorato con fili d'oro ed argento (*de auro et argento tracto*), ornato di perle assai nobile e prezioso, mandato da papa Niccolo IV dell'ordine dei frati minori; altri undici palliotti, e alcuni drappi magnifici con fregi del secolo XIV (1).

Tanto lusso indica l'attività d'un gran numero di orafi e argentieri la quale, se in parte esula dalle ricerche attuali, entra da un lato nel Gotico. E non parlo della curia pontificia, la quale eleggeva il Santuario assisate, nel secolo XIV, come luogo sicuro a deporvi e costudirvi il proprio tesoro nei tempi di avventure o di sopraffazioni politiche.

La Campania, all'epoca medesima in cui gli Abruzzi creavano all'oreficeria opere ammirate, precisamente Napoli, s'onorava di orefici valenti; e la città accoglieva dei Maestri d'oreficeria addetti alla corte: — un Sorrento di Marino era argentiere colà nel 1331 ed un orefice, Paolo di Roma, vi intagliava i coni (primi decenni del secolo XV) per le monete, essendo incaricato di esaminare gli oggetti fabbricati dagli orefici; i quali oggetti non potevano vendersi se non col « visto » del nostro Maestro (2).

Dovette godère un bel nome il Tesoro del Duomo di Benevento, dichiarato dal Moroni (3) il più ricco del regno napoleonico, e rivelato da un Inventario della Biblioteca capitolare di Benevento, appartenente all'ultimo decennio del XV secolo (4). I Francesi, sulla fine del secolo XVIII, fecero man bassa su tutto; ma il De Montault afferma che il bottino fu solo di 134 libbre d'argento (5).

L'Inventario indica un camauro o *triregalis mitra*, tiara usata dal pontefice *in signum imperii*, concessa, qual privilegio, agli arcivescovi di Benevento; privilegio che venne tolto da Paolo II (1464-71). Seguono tre mitre, una mazza pastorale, un testo degli Evangeli, due ampolle, un turibolo d'argento e un serie di croci e calici, fra cui un calice prezioso onde si servì per far denaro l'arcivescovo d'Aquino, a pagare le spese di un soggiorno di Urbano VI, il quale andò a Benevento nel 1385, dopo la liberazione di Nocèra. E descrive minutamente i pezzi del Tesoro, precisa la materia, gli ornamenti, le imagini, il peso e gli argenti, le perle, gli smalti nelle croci, nei calici, nelle patène — *operam parisinam, operam antiquorum* — (quest'ultima significante forse un gusto d'arte non gotico) ed è tale che impressiona.

Una parte delle ricchezze ecclesiastiche, non rimaste al luogo di loro destinazione, passarono a Musei e a Raccolte private (in Italia n'è prova somma la Collezione Carrand); e a Galatina (Terra d'Otranto), un privato possiede dei preziosi oggetti d'oreficeria trecentesca, appartenenti a uno dei più bei monumenti d'arte cristiana di Terra d'Otranto, la chiesa di S. Caterina a Galatina fondata nel 1391 dal principe di Taranto Ramondello del Balzo Orsini e terminata da suo figlio (1). Similmente in Toscana, la famiglia Albergotti, possedeva una Collezione superba di reliquiari custodita nel privato Oratorio di S. Caterina ad Arezzo la quale, considerandola come ancora ivi esistente (fu venduta a nostri giorni ad antiquari di Firenze, si dice, a patti molto modesti [1904]), noto che sale a 265 pezzi, contiene 723 reliquie, e fu raccolta da monsig. Agostino Albergotti, piissimo vescovo, mentre era canonico nella Metropolitana fiorentina e vicario generale dell'arcivescovo, Antonio Martini togliendone i pezzi, in somma parte, da mercanti che la trassero quasi tutta dai conventi soppressi. Quei reliquiari, alcuni in metallo dorato, ricchissimi di cesellature e smalti trasparenti, sarebbero magnifici lavori dei secoli XIV e XV; altri inestimabili per la preziosa materia di cui si compongono ed altri sarebbero squisiti lavori dei secoli XVI e XVII (2).

---

(1) L'Inventario leggesi in Fratini, op. cit, p. 167 e seg.

(2) Schulz, op. cit., p. 136 e 137 e Filangeri, *Docum.*, ecc., vol. VI, pag. 461.

(3) *Diz. storico eccl.*, Venezia 1840, v. V., p. 111.

(4) Lonardo, *Inv. dei sacri arredi della Tesoreria metrop. di Benevento nel* 1411, Benevento 1900.

(5) *Trêsor de la Cathédrale de Benêvent*, estr. dalla *Revue de l'Art Chrét.*, Arras 1879, p. 7. Esso Tesoro non possiede più nulla di stile gotico, gli arredi sacri oggi sono del rinascimento o dell'epoca barocca. Il De M. descrive le cose più pregevoli ora esistenti.

(1) Molti oggetti artistici dei paesi di Terra d'Otranto, nel secolo XVIII presero il volo verso Napoli, Roma, Venezia; e nel secolo appena spento la via dell'Estero; l'esodo pare finito.

(2) A Arezzo non si sa precisare se tutti i pezzi della Collezione Albergotti furono venduti. Io feci domandare agli eredi di vedere i pezzi che si dicono rimasti. Un rifiuto mi si oppose. Pare che quegli eredi ignorino che le opere d'arte appartengono moralmente a chi le sa comprendere e non formano una proprietà egoistica.

V' hanno altresì delle chiese le quali conservano molti oggetti d'oreficeria gotica; fra queste S. Petronio di Bologna e S. Antonio da Padova.

Oreficeria (1).

Esistono una quantità di crocifissi e di croci che non si sa se dirli gotici o classici, perchè partecipano dell'uno e dell'altro gusto e un filo estetico li unisce. Sono d' argento o d' argento dorato o di rame, e vengono ornati da una formella all'estremità di ciascun braccio ed. ivi — ora in rilievo ora in ismalto — stanno il busto di santi o angeli o gli emblemi degli Evangelisti; talora alcune punte o piccole sfere smerlano le linee estreme, togliendo ai contorni la naturale rigidezza. Cristo appare sovente piccolo, rispetto alle dimensioni dei crocifissi, i quali si amplificano in fioriture e in bracci che alterano la linea naturale della croce. Usavano la amplificazione dei bracci, soprattutto gli orefici del Veneto, e questi nuovi bracci si misero alla base, sostegno della Vergine e di. S. Giovanni.

Tali sono i tipi delle croci e dei crocifissi astili o stazionali gotici, i quali si associano all'asta per mezzo di un nodo a uno o due piani, con nicchie, frontoncini, statuette, emergenti sur un capitello incurvato sull'asta del crocifisso, sguernito di pietre o cristalli, od arricchito in ogni guisa, nei casi in cui sollevasi a splendore.

Un crocifisso, epoca di transizione, molto singolare, su croce poligona, smaltata, posseduto dal Duomo di Siena, ergesi su un monte abbellito da piante, popolato d'animali, e, in rame dorato, forma un di quei pezzi che s'inchiodano nella memoria, un pezzo di primo ordine, di cui il Maestro non si conosce; ma è un senese. — Ivi la immagine di Cristo s' eleva superba a stile commovente e la semplicità della croce, i cui finali sono composti da sfere, ferma lo sguardo in guisa irresistibile.

(1) Texier, *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chrètiennes ou de la mise en oeuvre artistique des mètaux, des èmaux et de pierreries,* con illustr., Pub. da J. P. Migne, Parigi, 1857. — De Langelerie. *Notice sur l'art de nieller et sur la découverte de quelques empreintes de nielles du XIV^{e} siècle.* Orléans 1858. — Didron ainé. *Manuel des oeuvres de bronze et d'orfèvrerie du moyen-âge* con molte illust. — De Linas: *Les origines de l'orfévrerie cloisonné. Recherches sur les divers genres d'incrustations; la joaillerie et l'art des métaux preciéux,* 3 vol., con 167 tav. alcune colorate, Parigi 1877 87. — *Kunsthistorische Bilderbogen,* Lipsia 1880. L'opera — si ricordi — tratta ogni ramo dell'arte. Contiene specialmente molti modelli d'oreficeria tedesca medievale, e gotica in particolare. — Molinier, *Dictionnaire des l'émailleurs depuis te moyen-âge jusq'à la fin du* XVIII^{e} *siècle.* — Havard, *Histoire de l'orfèvrerie française,* Parigi 1896. Ricco volume. — Burty, *Les èmaux cloisonnés anciens et modernes,* Parigi senza data.

Alla stessa scuola appartiene un crocifisso smaltato con quattro formelle attualmente nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 380), il quale ricevette delizia d'imagini, alle formelle, da Maestro senese: chè a cotal

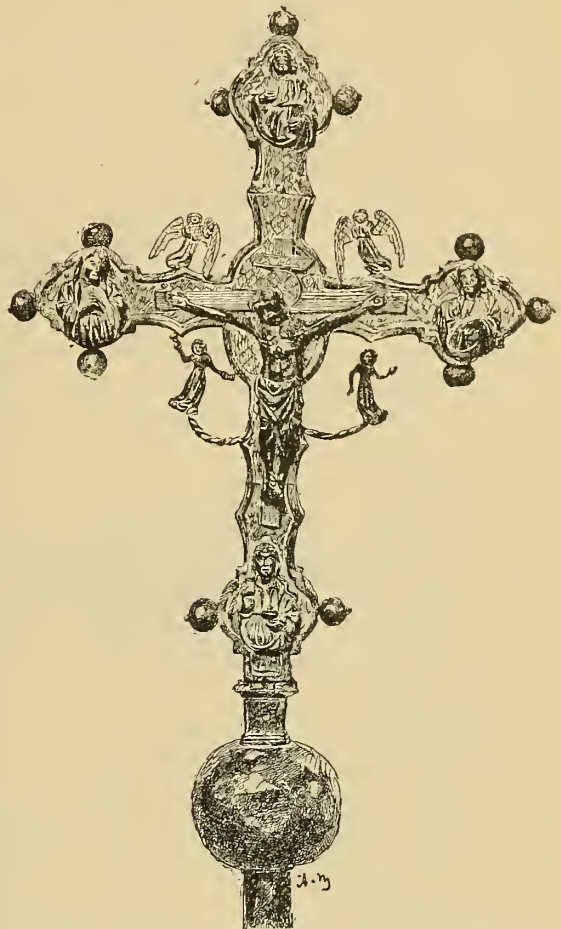



Fig. 385. — *Bologna:* Crocifisso astile del duca Bevilacqua.

scuola appartiene il delicato cimelio con cui inizio la illustrazione dell'oreficerie gotiche (1). Esso invita a citare subito un crocifisso astile della stessa scuola nel Duomo di Orte, argento con nielli e smalti translucidi, il quale rivela la esistenza d'un buon orefice senese, Vannuccio figlio di Viva da Siena che incontreremo, con un altro senese, Maestro esimio di due famosi reliquiari che possiede il Duomo d'Orvieto. Vannuccio, inscritto fra gli orefici dal 1358 al 1367, sfuggito al Milanesi, non era noto per nessuna opera prima che fosse scoperto a nostri tempi, il crocifisso di Orte, splendido e, benchè alquanto logorato, rivelante un cesellatore sottile; onde lo ignoto d'ieri deve

(1) Seymour, *The Cross in tradition, history and art.* Londra 1889, Hoppenot *Le Crucifix dans l'histoire et dans l'art,* Parigi 1903.

essere il notissimo d'oggi. Tal sia questo Vannuccio, il quale lasciò il nome e la data su un crocifisso che lo onora: † VANNVCCIVS. VIVE. DE SENIS. ME. FECIT. ANO. DNI. MCCCLII.

Aspirerebbe a nobile rinomanza, in Toscana, una assai nota croce nel Duomo di Lucca, detta comunemente « la croce dei Pisani » (non si sa da cosa nacque tale qualifica); ma io confermo, in sostanza, solo la ricchezza di questo cimelio, tenuto in gran conto nel Duomo lucchese. La croce pomposa, si adorna di tabernacoletti con statue, e statue la circondano senza tòrre ad essa il suo aspetto goffo e qualche po' disorganico. Fu assegnata, senza fondamento, a un Bettuccio Baroni, orefice lucchese (fior. nel 1350) essendo posteriore a lui, perchè è quattrocentesca, di qualche orefice pisano, forse lavorante in patria o nella stessa Lucca; la quale nel secolo XV raccolse alcuni orafi della vicina Pisa, un Paio di Nocco da Pisa che aveva due figliuoli Piero e Francesco, orafi come lui, nei primi decenni del secolo predetto; un Prinzivalle Laurenzi, credo, coevo ai precedenti, intrecciati a orefici senesi (M.° Piero dalla Guercia e Jacopo, pare, suo figliuolo ed un M.° Paolo) o d'altre città, dimoranti a Lucca anche perchè Paolo Guinigi († 1440) offriva ivi molte occasioni di lavori d'argenteria.

L'oreficeria nelle croci e nei crocifissi si esalta colla riproduzione di un crocifisso d'eccezionale valore, argento in S. Maria Maggiore a Spello, che conduce a parlare di un orefice eminente (tav. LIV).

Le Collegiate di Spello posseggono due bellissimi crocifissi, argenti dorati, cesellati e smaltati, dei quali uno, questo della Collegiata di S. Maria, eseguito nel 1398, appartiene a Paolo Vanni, perugino a noi noto; l'altro in S. Lorenzo, eguale di forma e materia al precedente (notò l'Angelucci che il Salvatore seminudo, nella croce di S. Lorenzo, imita la mezza figura centrale) esistente sopra la antica porta Marzia a Perugia. Il crocifisso di S. Maria, che costituerebbe un vanto per qualsiasi Museo, reca la seguente iscrizione: TEMPORE EGREGII DECRETORVM DOCTORIS DOMINI FRANCISCI MILI DE SPELLO PRIORIS DICTAE ECCLESIAE PAVLVS VANNIS DE PERVSIO ME FECIT SVB ANNO DOMINI MCCCLXXXXVIII è di lamina d'argento, con figure perfettamente cesellate ad alto rilievo, e fregi smaltati su fondo azzurro; da diritto contiene il crocifisso e il simbolico pellicano fra due angeli, l'Incoronata e Gesù in alto, a sinistra Maria, a destra S. Giovanni Evangelista, sotto il Battista; — da rovescio in mezzo la Madonna con Gesù, in alto Dio Padre, a destra la Veronica, a sinistra S. Lorenzo, sotto S. Felice. Sebbene abbia perduto una parte degli smalti ed abbia qualche ammaccatura, il crocifisso di Spello trovasi in discreto stato, e devesi sperare che ogni cura valga a salvarlo da successive deformazioni.

Anche il crocifisso di S. Lorenzo è un importante pezzo di oreficeria; esso appartiene a due epoche; e, gotico, s'inalza su un globo classico, sotto cui sta una parte dell'asta a squame, la quale s'intona al crocifisso animato, alle estremità, da mezze figure rilevate dal fondo su formelle quadrilobe.

Nè obblierò il bel crocifisso dello stesso autore, nel Duomo di Osimo, stazionale, ornato, dalle due parti, di figure a tutto rilievo. Ritrovato da M. Pompeo Compagnoni vescovo di Osimo dal 1740 al 74, fu fatto restaurare, ed il restauro (sebbene di poca importanza) del XVIII secolo, alterò questo insigne lavoro che ha il merito di esser firmato: PETRVS VANINI DE ESCVLO F. La data, che di solito segue la firma, qui non si legge. Diversi cronisti osimani suppongono che il nostro crocifisso sia un dono di Pietro II ascolano, vescovo di Osimo dal 1381 al 1400. Ultimamente (1904) tentarono di rubarlo, non vi riuscirono, e portarono via dal Duomo altri oggetti pregevoli.

Presso Osimo, a Monte Cassiano, trovasi un crocifisso stazionale, simile in grandezza a quello di Osimo, appiè del quale leggonsi le parole: LAVVENTIVS DE ESCVLO FECI M̊. CCC̊C. XI̊III; e fu il Fanciulli, se non erro, ad attribuirgli l'importanza che riceve anche dalla firma (1).

Negli Abruzzi vi sono paesi importanti artisticamente poco o nulla esplorati: Goriano Sicoli, Campo di Giove, Anversa, Vittorito, Castelvecchio, qual più qual meno degni di richiamar l'attenzione dello storico e dell'esteta.

A Castelvecchio trovasi un crocifisso del 1403 di Niccola Picciolu da Sulmona e una statua, come il crocifisso d'argento dorato, detta « la Pasquarella » del 1412 eseguita dal medesimo artefice (2). Niccola Picciolu era familiare del re Ladislao, da cui venne incaricato di

(1) Il Fanciulli di Osimo nella sua opera intitolata *Osservazioni critiche sopra le antichità cristiane a Cingoli* (Osimo, 1769, p. 176) notò che nella chiesa collegiata di Monte Cassiano, terra poco lontana da Osimo, nel sec. XIV soggetta a questa diocesi, trovasi una croce stazionale simile alla bella croce del Vanini nel Duomo Osimano, simile cioè in grandezza, colla iscrizione, appiè di essa: *Lauventius de Esculo Feci* M̊. CCCC. XI̊III.

(2) Piccirilli, *Tesori d'Arte Medioevale Sulmonese. Oreficeria* Teramo, 1892. A. De Nino *Sommario dei Monum. e Oggetti d'Arte* Vasto, 1904 p. 27.

rifare il marchio per segnare i vasi d'oro e argento ed altre opere che si fabbricavano a Sulmona.

Fra i conoscitori di oreficeria nell'Abruzzo, gode bella fama un crocifisso processionale posseduto dalla chiesa di S. Orante in Ortucchio, assegnato al 1350, i cui marchi sono identici a quelli del crocifisso di Castelvecchio, — marchi che si ripetono nella bella patèna col calice relativo, opera di Ciccarello di Francesco da Sulmona (non Ciccarlo), nel Duomo di questa città.

Cotal Ciccarello di Francesco ebbe un figlio, Maso Ciccarelli di Francesco, il quale, nel 1370 circa, eseguì un crocifisso per incarico di Stefano Sanità di Sulmona, allora arcivescovo a S. Maria di Capua; così ecco due orefici sulmonesi contemporanei al papa sulmonese Innocenzo VII (1404-1406), cui il Duomo patrio deve, sembra, la patèna e il calice predetti, gloriosi pezzi d'oreficeria abruzzese che il prelato donò prima di occupare la somma cattedra a Roma (1).

Un crocifisso trecentesco, artisticamente molto pregevole, argento col marchio SVL (Sulmona), è posseduto dalla chiesa di S. Cesidio a Trasacco. Questa chiesa ha la facciata, con una porta fioritissima; e il crocifisso è ricco di smalti infossati, di piccole statue in rilievo, ai bracci e il Cristo, modellato sapientemente volge a proporzioni di delicata snellezza e a carattere di bellezza un po' mondana (2). Ciò fa una certa impressione.

Un crocifisso, appartenente alla medesima scuola, col consueto marchio SVL, vedesi nella chiesa di S. Niccola a Prata Ansidonia (fine del secolo XIV [3]) ed uno coevo nel Tesoro di Alba Fucense.

Ma uno dei più bei crocifissi abruzzesi va veduto nella chiesa arcipretale di Lanciano, S. Maria Maggiore (chiesa cominciata nel 1227 che ricevè nel secolo successivo, dal 1318, una bella facciata ove lavorò il lancianese Francesco Petrini [fior. nel 1318]). È desso processionale, lavoro di Niccola da Guardiagrele, il quale, anche nel singolo campo del presente soggetto, — i crocifissi — si rivela il forte orefice che fu presentato.

Fra le opere principali di lui, devesi notare un crocifisso astile nel Duomo (S. Massimo) di Aquila, oltre a questo di Lanciano, e uno a Roma, in S. Giovanni Laterano, nonchè un palliotto nel Duomo di Teramo. Il crocifisso di Lanciano è firmato:

HOC OPVS FACTVM FVIT TEMPORE ABBATIS PHILIPPI CAPPELLANI SCE MIE — HOC OPVS FECIT NICOLAVS ANDREE DE GUARDIA A. D MCCCCXXII (1).

Ed è minutamente fiorito sul fondo con ornati classicizzanti da ambo le parti, delicatissimo nel lato posteriore ove il Redentore domina, ed alcune imagini alle estremità vivono entro a smerlati tempietti, veri pizzi argentei. Esso si compone di rilievi e smalti, come il lateranense, cronologicamente precedendo quello di Aquila, che ha delle risonanze nel precedente.

Un crocifisso del medesimo Maestro si vede a S. Maria Maggiore di Guardiagrele (1431); uno lo ha la parrocchiale di S. Martino nella Marruccina; e un crocifisso attribuito al Maestro guardiese (?) si vede a Borbona, stato confuso, vuolsi, con quello del Duomo di Aquila. Il crocifisso di Borbona sulmonese del 1350 circa, in ottimo stato stando al can. Signorini, portava la firma oggi corrosa (2).

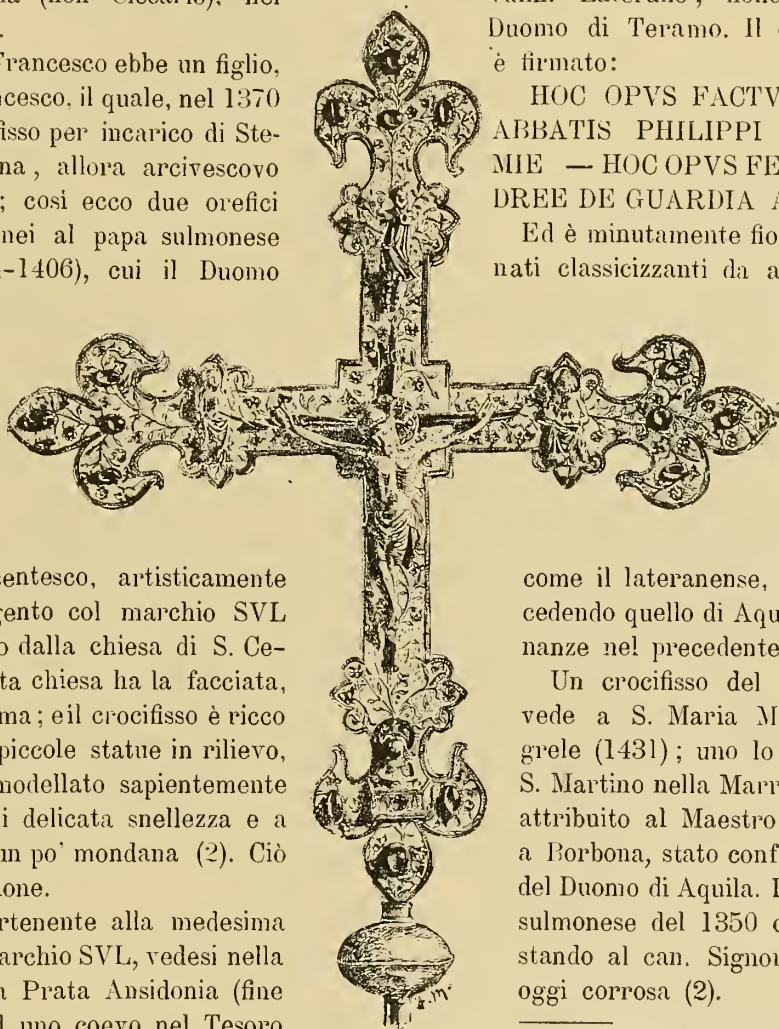



Fig. 386. — *Susa:* Crocifisso astile nel Duomo (Fotografia Alinari Firenze).

(1) V. più sotto ciò che dico del calice e della patèna ivi citate.

(2) *Arte e Storia* n. 31 del 1900.

(3) Al crocifisso mancano alcune lastre ornate e mancano gli smalti primitivi. Anni sono si diceva che una bella croce d'argento e la cosiddetta « Pasquarella » di Castelvecchio Subequo (Abruzzi), dovevano passare i confini arricchire un Museo estero.

(1) Sul crocifisso di Lanciano v. la monografia del Bellini in *Arte e Storia*, 1890, p. 233 e seg. È riprodotto dal Bindi, Op. cit., tav. LXXXIX, C. La fantasia popolare creò alcuni pregiudizi sul crocifisso di Lanciano. Nella solennità del Corpus Domini unica volta, entro l'anno, che portasi in processione per la città, il portatore non deve fermarsi a riposare benchè il crocifisso sia pesantissimo. Se si riposa e appoggia il crocifisso al muro di qualche casa, l'anno della processione morrà qualche membro della famiglia che abita quella casa. Il crocifisso del Duomo di Aquila trovasi riprodotto in Bindi, Op. cit., tav. CLVIII. Questo pregiudizio esiste in Toscana amplificato: il crocifisso che portasi al funerale di un morto, designa che un morto è prossimo nel lato ove il portatore casualmente volge il crocifisso.

(2) Accennai la iscrizione corrosa del crocifisso di Borbona; nè è questo l'unico oggetto appartenente al Maestro abruzzese, di cui il tempo avrebbe logorato il nome. Volli verificare e mi risulta che il crocifisso di Borbona non ebbe mai iscrizione nè mi riescì a sapere se il S. parla d'altra croce. Dovrebbe essere così tanto più che il mio A. disse che esso crocifisso è in pessime condizioni.

Il crocifisso di S. Giovanni Laterano, ricco d'ornati, da una parte mostra Cristo crocifisso sulla testa del quale spicca una grossa colomba, dall'altra il Redentore seduto con libro aperto poggiato sopra un ginocchio, e le braccia finiscono con eleganti formelle ognuna ornata a figure; e le formelle, che avrebbero dato al contorno un aspetto un po' secco, sono ornate nelle punte da grosse pine alternate da finalini, i quali si ripetono in qualche altro punto del crocifisso, nel centro p. es.; — così il crocifisso ha un profilo molto elegante.

All'estremità inferiore si legge il nome di Niccola da Guardiagrele colla data 1451. La data dice lo stile di transizione del crocifisso, ove la tendenza classica è manifesta; soprattutto negli ornati a sbalzo sul fondo delle braccia (1).

I crocifissi che alla bellezza creò Niccola da Guardiagrele, ripetono la loro forma qua e là negli Abruzzi: il nodo poligonale a tempietto, la croce che alle quattro estremità si apre a formelle polilobate, luogo ad imagini scolpite, e le braccia nel mezzo, s'incurvano a fare un angolo in corrispondenza d'un medaglione, il tutto emergente su fondo fiorito e abbellito, nel profilo, da piccole sfere in corrispondenza alla metà dei lobi, nelle formelle estreme, ampliate da altre più piccole sfere (talora) o appendici simili, in altri punti, come nel crocifisso, al Duomo di Aquila, ove le appendici appaiono soverchie. Ciò vedesi in un crocifisso nella sagrestia di S. Eusanio in S. Eusanio Forcorese fiorito, al solito, nel fondo, da ambo le parti con figure, smalti, sbalzi, e la iscrizione † HOC OPVS FECIT AMICVS | ANTONII NOTARII | AMICI DE SVLMONA, la quale parla d'un orafo Amico sulmonese, la cui capacità viene esaltata dal crocifisso di S. Eusanio.

Esiste nella chiesa madre di Collepietro (Aquila) un crocifisso, simile, astile col marchio AQL (Aquila) del secolo XV, pur nel gusto di Niccola da Guardiagrele, che non può sollevarsi ai meriti del precedente.

In provincia d'Aquila ricordasi inoltre il crocifisso nella chiesa di Cocullo, sulmonese, del secolo XV; quello di Paterno, stesso carattere e stessa epoca; e al Tesoro del Duomo di Atri, ricordasi un crocifisso con lingue di fuoco attorno al Redentore e fiammelle sul fondo, invece dei soliti ornati — motivo inusato, — opera coeva a un crocifisso nella parocchiale di Montepagano, argento cogli ornati nel fondo dichiaratamente classici. Nè si obblii a Caramanico (Chieti) uno stupendo crocifisso d'un Maestro agnonese, vivente nel 1489, profondo seguace di Niccola da Guardiagrele, figurato da ambo le parti, guastato da imagini non originali e firmato, A. D. 1. 4. 8. 9. HOC OPVS FECIT JOHANNES RICZ DE. AGLONO PRE DOMINO JOHANNE ACETI ARGHIPRESBITERO S. NICOLAI.

Quest'opera di Caramanico rivela l'esistenza di un artista fino a pochi anni sono sconosciuto, un Giovanni Ricz, forse accorciamento o abbreviatura del vero nome (Riczius?) (1). Agnone — l'artista si dichiara « de Aglone » — fu piccolo centro di arte industriale e vide fiorire molti intagliatori, scultori in pietra, lavoratori in metallo, specialmente orefici. Facendovi delle ricerche si potrà rintracciare il vero essere dell'orefice di Caramanico, di questo profondo seguace di Niccola da Guardiagrele, forse suo discepolo, certamente Maestro nell'arte sua.

Al Duomo di Civita di Penne, debbo l'unico oggetto abruzzese che pubblico in questo paragrafo: una croce stazionale (fig. 381). Mi duole di non aver dato il crocifisso di Niccola da Guardiagrele a Roma; o quello di Lanciano; e faccio nota la esistenza, nella Pieve da S. Donato a Celleno presso Montefiascone, d'un crocifisso importante per l'arte, la firma e la data. Vi si legge:

JVDICE AVRIFICE DE VITERBE ME FECIT DEL MESE DI DECEMBRE MCCCCXXXVI. Allo stesso orefice si attribuisce un reliquiario in forma di croce, rame dorato, bel pezzo di oreficeria quattrocentesca nella chiesa di S. Giovanni a Grotte di Castro, il cui stile toscaneggiante, ricorda il Maestro viterbese. Si osserva che il nostro usò firmare i suoi lavori e non mise il nome sulla croce-reliquiario; la qual cosa

(1) Il crocifisso di S. Giov. Laterano è riprodotto in Erculei., *Esp. d'Arte sacra in Orvieto.* Bergamo 1897 fig. 4.

(1) Piccirilli, *Un argentiere agnonese del secolo XV e la scuola di Niccola di Guardiagrele,* Teramo 1894. Estr. dalla *Rivista Abruzzese,* gennaio 1894, fasc. 1. Il Bindi (op. cit., p. 579 in cf. colla tav. 58) attribuisce a Niccola da Guardiagrele un bel crocifisso argenteo, nella chiesa di S. Giovanni Evangelista a Penne. L'eminente artista l'avrebbe eseguito verso il 1450, ma il crocifisso si distingue dai soliti abruzzesi nel disegno più ricercato, architettonicamente, e più originale del consueto. Il crocifisso aggetta sul piano della croce, e si può dire che è una croce nella croce; inoltre una fascia gira attorno a una certa distanza, dal crocifisso interno; e forma una croce anch'essa, con delicato effetto decorativo. Quattro rosette a giorno emergono dagli angoli interni della croce, e le solite figure espressive, impaludate, aggettano sulle formelle estreme. Il B. nota che quest'argento di Penne, non porta il nome di Niccola da Guardiagrele. Io credo che non sia suo, nè esistono documenti ed attribuirglielo, e nemmeno esiste una tradizione ad assegnarglielo. Il nostro Maestro soleva firmare, in un modo o nell'altro, i propri lavori; ciò vien confermato anche dalle opere, le quali non si collocano ai primi posti.

rasenta l'inconcepibile, trattandosi d'opera ragguardevole. Risulta ad ogni modo, da questi pezzi, la esistenza di un orefice viterbese abile si nel concepire, si nell'eseguire, formatosi a scuola toscana, senese; nè questo richiamo importa poco, perocchè scuopre ancora l'influsso del toscanismo e rivela la esistenza d'un artista valoroso.

Il Tesoro della Scuola grande di S. Rocco a Venezia vanta un crocifisso astile, bell'argento quattrocentesco, nel carattere di transizione; il crocifisso sormontato da un' aquila contiene, nelle quattro testate, i simboli degli Evangelisti e le formelle su cui questi simboli emergono, vanno decorate come la croce che ricevette Cristo. Ai piedi del quale si incurvano due braccia a sostenere le statue, S. Rocco e S. Sebastiano e, sotto, s'incurva il nodo estremamente gotico a nicchiette con statuee un capitello a volute, stonatura in questa composizione la quale non ha il pregio di essere sbocciata da una immaginazione sola. Anche le statue hanno sapor diverso da quello che dovrebbero avere; ma quando si pensi che l'argento di S. Rocco ricevette dei restauri, nessuna stonatura che esso presenti può sorprendere.

Il crocifisso vuolsi assegnare ai famosi Da Sesto, nè gravi ragioni io vedo a negarlo. Esso mi ricorda un crocifisso simile, colle formelle alle estremità, due bracci per le statue alla base, e il nodo delicato, posseduto dal Duomo di Venzone (Udine), lavoro di Bernardo Da Sesto; il quale ricorda un crocifisso astile con due braccia a sostenere la Vergine e S. Giovanni, il nodo con nicchie e statuette, in S. Maria della Salute a Venezia, che lo ricevette dall'ex chiesa di S. Spirito. La croce, nel nostro crocifisso, è in cristallo di rocca e l'opera insigne deve appartenere ai Da Sesto.

Non sarebbe lecito, a proposito del crocifisso di Venzone, limitarsi a poche parole: veneto, va ornato da ceselli, coperto da smalti, santamente avvivato da imagini e la sua autenticità è irrefutabile. Vi si legge BERNARDO DI MARCHO SESTO FECIT 1402, e la bellezza corrisponde all'autorità del Maestro, della cui famiglia andrebbero ricercate le fronde sparte, belle e non poche. Chè l'operosità del Da Sesto non fu scarsa. Lo stesso Bernardo eseguì in compagnia di suo padre Marco, un ricchissimo crocifisso per la chiesa di S. Niccolò a Treviso, di cui il Federigi parla nelle sue *Memorie* (1), stato perduto, il F. accenna le figure a circondare Cristo crocifisso, le rose, i fiori, le filigrane che illegiadrivano l'artistico cimelio, facendo risaltare un nodo in forma di castello con mura merlate, colonne, aguglie, obelischi, gallerie, popolato da santi ed angeli, firmato BERNARDVS MARCVS SEXTI. Esistono i conti di questo lavoro nell'archivio di S. Niccola, che spiegano qualmente il crocifisso venne pagato centonovantasette ducati, quattro lire e quattro soldi (1).

Contrapposto a tale ricchezza, un crocifisso gotico di una semplicità che trattiene, si trova nella chiesa di S. Pietro a Zuglio Càrnico (Udine); liscio nei bracci su cui balza il crocifisso, liscio nelle formelle su cui spiccano nel diritto la Vergine e S. Giovanni, mezze figure, e due angeli, mezze figure, — va circondato da un ricamo di fiordalisi (2). Sul rovescio il Redentore e gli Evangelisti, nonchè tre eleganti rosoni e il nodo con frontespizi acuminati ricchi di gattoni e statuette, completano il crocifisso che svela un' arte particolare alla regione friulana.

Il Friuli s'onora di una scuola regionale; — una storia speciale su l'oreficeria italiana, da scrivere, svelerebbe, chissà quanti nuovi atteggiamenti d'arte.

Citerò un crocifisso simile al precedente, della stessa scuola friulana, nella chiesa arcipretale di Tricesimo, con cristalli industriosamente incastonati. Il lettore che ama la semplicità, se vuole ricreare lo sguardo su un modello di crocifisso (fine del XIV secolo) semplice, benchè ricco di complementi, simboli di Evangelisti, statue adoranti emergenti sui bracci ai lati della croce, si diriga a Venezia ai SS. Apostoli e troverà da appagare il suo desiderio (fig 382). A conseguire tal semplicità concorrono le incisioni, le quali tengono qui il luogo dei rilievi; chè il crocifisso dei SS. Apostoli ricevette i simboli evangelistici incisi su lastrine argentee agli estremi delle braccia, formate da limpido cristallo di rocca.

Viceversa la ricchezza cui volse la Musa veneziana, viene attestata, fra i miei disegni, da un crocifisso di S. Silvestro a Venezia (fig. 383); eccessivamente profilato da ghiande divenute la base di volùte con cherubini, amplificazione posteriore alla croce, esso è alterato nella linea naturale la quale, senza cotale appendice, vale di più. Ma chi ama la ricchezza si rivolga alla chiesa di S. Cassiano ancora a Venezia.

(1) *Mem. trevigiane*, Venezia 1863.

(1) Urbani, *Les Arts ind.*, p. 25.

(2) L'*Esposizione Regionale di Udine* 1893. (Raccolta di fotografie) contiene varie croci colle braccia alla base e statue su queste duplici braccia. — Bella Raccolta.

Ivi, un crocifisso, pare carezzato dal suo artista il quale fe' opera di sagace inaudita pazienza. La stessa impressione si raccoglie nella chiesa del Carmine a Bergamo, su una mirabile croce in cristallo di ròcca, montata con argento dorato, su cui il crocifisso, di piccole dimensioni, quasi si confonde alla vaghezza decorativa che lo circonda, ampliata da due immagini sorgenti da modesti bracci ai pie' della croce, soprastanti un nodo cesellato a terrazzini, tabernacoli, guglie, pinnacoli.

Forse essa appartiene ai Lorenzoni da Vertova, famiglia d'orefici che tenne bottega a Bergamo; — lo che potrebbe far presente un orefice contemporaneo ad essi, un Andreolo de Blanchis, autore d'un crocifisso (XV sec.) magnifico, (fig. 384) ancor più classicizzante di quanto consentirebbe il suo ricordo in questo luogo, a S. Maria Maggiore, nella stessa città. Sta pertanto che i nominati artisti tennero in auge l'oreficeria a Bergamo; un Ughetto fu pure Maestro valente, essendo dei Lorenzoni e così un Toniolo, con cui si estinse la famiglia dopo la quale l'oreficeria precipitò, in detta città, dal nobil grado che ivi aveva conseguito.

Altri modelli di crocifissi tengono linguaggio lieto (fig. 385 e 386) che non vola ad iperbole di contenuto o di forma ; ed io, a questa parola, mi sento attratto dal crocifisso più sontuoso che conosco; un crocifisso del Duomo a Cremona, argento del 1478, — singolare non in quanto ha le braccia sotto i piedi, colle solite statue — ma in quanto alla estremità delle braccia, reca tre tempietti poligonali, con statue, coronati da cupola, il lanternino e l'angelo sopra, sostituito dalla statua di S. Giovanni nel tempietto estremo ; nè dico della colonna circondata da nicchie, colonnette e statuine a piani diversi, dove spicca il crocifisso, attestato di vivace fantasia e ricchezza incomparabile (1).

La Lombardia riaccende il ricordo dell'Esposizione d'Arte Sacra tenutasi a Como, ove si raccolsero una serie di bellissimi crocifissi signoreggiati dalla croce di Damaso del 1533 (2). La data esprime lo stile di questo crocifisso esaltante due Maestri, il cui nome non ricorse ancora in queste pagine : Francesco di ser Gregorio da Gravedona e Pietro Lierni da Como ; questo più giovane, — fervido estimatore dello stile classico che era il novo stile — di quegli incapace a distaccarsi dalle forme gotiche.

(1) Riprodotto nell'*Art. ital. dec.* a. 1898, tav. 60.

(2) Sull'Esposizione d'Arte Sacra a Como scrisse il Taramelli in *Arte ital. dec.*, 1889. Cfr. pertanto il Monti. *Storia e Arte nella provincia e antica diocesi di Como* (Como, Valtellina, Canton Ticino) Como, 1891 e seg. È un lavoro in cui ogni forma d'arte è trattata dalla architettura al ricamo, dalla pitttura alla oreficeria agli arazzi e copiose vignette illustrano il testo. Per le oreficerie gotiche, v. p. 172, e seg.

Ser Gregorio da Gravedona eseguì un gruppo di crocifissi dal 1496 al 1513, alcuni dei quali sono modelli di nobiltà (1): Gravedona, Cernobbio, Dongo. Più chiassosi, i crocifissi del Lierni si impongono ancora essi a fare onore al Maestro: cito quelli di Lovere, Grisio, Valfurva.

I reliquiari offersero all'immaginazione più campo dei calici; questi impongono la loro forma generale e, più alta o più bassa, da essa l'artista non può molto allontanarsi; invece i reliquiari, possono svolgere qualsiasi linea e qualunque giuoco di contrasti. Continuarono, nell'epoca gotica, i reliquiari a mo' di busto, di avambraccio, di piede e simili fantasticherie, ma i più numerosi sono architettonici ed esistono i reliquiari unici e duplici; questi ultimi sono meglio aperti alla ricchezza di forme onde una fervida fantasia può piacersi.

Una linea generale, esiste anche pei reliquiari ; — va costituita dal piede di solito polilobato, da un sostegno a mo' di colonna, circondato da un nodo e dalla composizione capitale della reliquia, entro cilindro di cristallo per solito. Tale composizione si sbizzarrisce in cento modi, assorgendo a tale ricchezza di volùte, nicchie, conchiglie, statue, torricciuole, frontoni, finestre, finestrate, cupole, gugliette, edicole, terrazzini, mensole, contrafforti, rose, da sorprendere il meglio preparato a questo genere di fantasie. Le quali vanno al di là dall'impensato in questi oggetti, come nel caso del reliquiario di S. Domenico a S. Domenico a Bologna — monumento di molto valore di cui si parla più qua. — In esso si vede un portico ottagono con bifore sopra e un sottil mensolato a sostegno di sagome, esprimenti la cornice, con tanto di merli, e scaricatoi d'acqua o gargolle innestate alla cornice medesima. L'irragionevolezza del contenuto, sta in queste forme proprie all'architettura delle fabbriche, la quale architettura dovrebbe trasformarsi quando segna le linee decorative d'un oggetto che non è un palazzo, una fortezza, una chiesa. Sennonchè gli artisti bizantini ci abituarono agli oggetti sacri, traducenti una costruzione architettonica; e, avanti di costoro, l'arte paleo-cristiana ne dette delle prove (2); ma il Gotico si sforzò.

(1) Riprodotto nell'*Arte ital. dec.*, a. 1898.

(2) *Arte nell'Industria*, Vol 1, pag. 109, in cfr. alla fig. 189.

da questo lato, e salì all'estrema espressione perchè lo stile gotico esile, sottile, fantasioso, filiforme, anche nella pietra e nel marmo, ben si adatta al lavorio dell' orefice. Così si crearono oggetti d'oreficeria con torri di vari piani, terrazze e motivi tradotti dall' architettura militare la quale, nei reliquiari, ripetè le chiese modeste o riprodusse in piccolo le vaste basiliche.

All'epoca precedente il Gotico, erano comuni i reliquiari a foggia di chiese colla cupola, i campanili, i portici, le nicchie, le statue, tuttociò di bronzo, argento, oro, avorio colorito dagli smalti e dai nielli, tempestato di gemme e ricamato da filigrane; e l' idea di siffatte riproduzioni continuò nel Gotico, che ci diè delle chiese in proporzioni lillipuziane. La Sainte-Chapelle a Parigi, adoperò un reliquiario il quale aveva le forme della stessa Sainte-Chapelle (1).

Fig. 387. — *Firenze:* Reliquiario del dito di S. Giovanni Battista, nel Duomo (Fotografia Alinari, Firenze).

Il reliquiario è la composizione più leggiadra dell'oreficeria gotica, e l'orefice trecentesco, di qualsiasi paese, la ebbe cara. Su nessun altro soggetto egli avrebbe potuto disporre gli innumerevoli motivi che vedeva colla fantasia, associandoli con gusto d'arte; perciò a dire che il reliquiario è l'oggetto d'oreficeria gotica per eccellenza, nulla si afferma che non corrisponda a verità. Sembra creato apposta, quest'oggetto eccle-

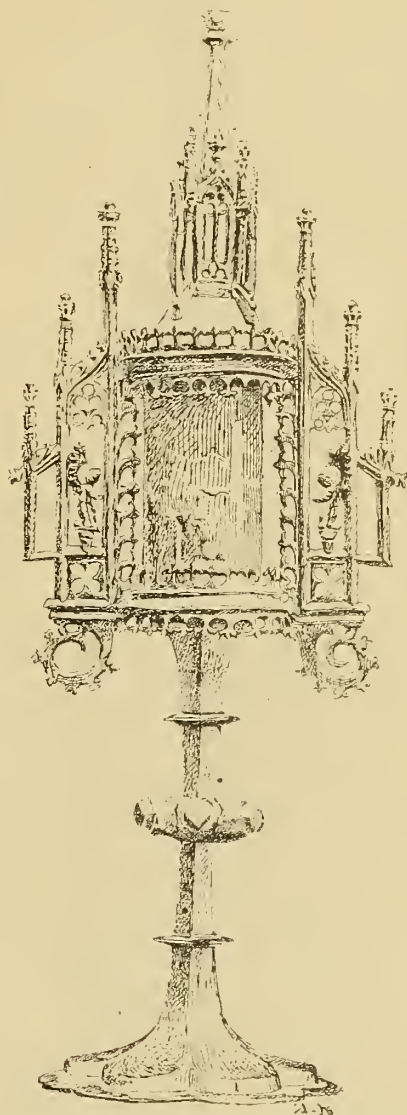



Fig. 388. — *Firenze:* Ostensorio in S. Maria Novella (Fotografia Alinari Firenze).

siastico, coi vari piani che richiede, colla forma verticale che gli si adatta, colla ricchezza che gli conviene, dovendo raccogliere e conservare reliquie, — sembra creato apposta il reliquiario a ricevere dallo stile gotico, la sua forma definitiva: — diffatti questo stile gliela dette.

Quello che si disse sui reliquiari, si ripete sugli

(1) I reliquiari che imitano l'architettura sacra si fecero anche ad imitazione di tempietto. Sarà indicato quello di S. Savino ad Orvieto e ne ricordo uno, da noi meno noto dell'orvietano, benchè monumentale, — bronzo dorato francese (fine del XIII secolo) nel Duomo di Reims, ai SS. Pietro e Paolo, con quattro sostegni composti di esili colonne a fascio, non unite in pilastro polistile, su cui un frontone a punta ricamato, chiude a così dire, un arco trilobo; — al luogo dei pinnacoli vanno su delle torricciuole e i due frontoni sono riuniti, in alto, orizzontalmente, da una specie di finestrato gotico, sormontato da giràli infogliati e sotto al tabernacolo s'allarga un'arca. Quasi a custodia di essa, sta la statua di S. Pietro, grande, in piedi, su un largo basamento, sostenuto da piccoli leoni accovacciati (V. una bella riproduzione in Gonze. *L'Art Gothique*).

ostensori: l'arte gotica ne creò un'infinità a guisa di torre, e ne esistono tanti in Italia; ma forse non quanti in Germania, ove gli ostensori a torre sono adottati anche oggi: Lipsia, Norimberga, Monaco Colonia, ne posseggono moltissimi (1). Gli è che in antico, gli ostensori, non si distinsero, nella forma esteriore ed estetica, dai reliquiari; il loro usuale aspetto tondo nel corpo, a guisa di sole, non va molto lungi nel tempo; onde il Gotico è ricco d'ostensori, i quali si possono confondere coi reliquiari.

Si aggiungano le « paci » (*osculatoria*), piastrelle di metallo incise e damaschinate o smaltate, che il sacerdote offre al bacio dei fedeli. Il XV e il XVI secolo, le adottò in larga misura; e il Gotico, talora, ornò con gattoni, intagli, intrecci, inscrizioni e le arricchì con gemme.

Le paci, di argento o di rame, sono piccole perchè debbono essere manevoli, e constano di una storia, nel mezzo, rappresentante la crocifissione, la deposizione, la resurrezione, circondata da cornice in cui l'ornamento, a motivo della piccolezza, può essere molto raffinato. La parte posteriore delle « paci, è liscia, incisa ad ornati con manico a S; e questo ora è liscio ora delicatamente composto: — un animale fantastico, un ramo di foglie, un fiore.

La bellezza di cotali oggetti non sta solo nella forma generale, cioè nel disegno che dà aspetto gentile all'assieme (unione di figure ed ornati); sta sommamente, il più delle volte, nella scena figurata, la quale può essere una piastrella incisa e può essere uno smalto, di quelli che esprimono alti sensi con facili forme. L'oro sovente riscalda la rigidezza dell'argento o abbassa il fulgor del rame; e il soggetto delle « paci », quanto ogni altro di oreficeria ecclesiastica, può inspirare predilezione e amore. Così potrebbesi ordinare utilmente una raccolta di « paci ».

Il Rinascimento ne è più ricco del periodo che studiamo; ma, anche questo, solo o lumeggiato dalle prime vampe del XV secolo, si presenta in leggiadre edicole o in eleganti tabernacoli, sugli oggetti che si indicano, soprattutto nell'arte francese. Si esprime francesemente una pace rettangolare, edicoletta gotica bicuspidata, nel Museo Nazionale di Firenze, Collezione Carrand; sono francesi alcuni paci gotiche nel Museo di Cluny, e su questo campo l'Italia sacra, rivelatasi nelle molte esposizioni tenutesi ai nostri giorni, mostrò scarsa ricchezza; onde questo delle paci, è l'unico genere gotico di cui l'Italia può vantarsi poco. Fra le più importanti a me note, nello stile gotico, ricordo una pace del Comune di Siena, argento dorato e smaltato, colla imagine del Redentore, entro un ornamento a mandorla, e gli Evangelisti agli angoli; opera senese molto pregevole.

Siena e Firenze s'impongono, e le due scuole fecero a gara nella felice ideazione dei reliquiari.

S. Maria del Fiore a Firenze, vanta il reliquiario in guisa di busto intitolato a S. Zanobi.

L'opera d'arte è eccellente, e nell'Inventario della sagrestia di S. Reparata (così chiamavasi il Duomo fiorentino avanti che si appellasse a S. Maria del Fiore) si leggono faticosamente le seguenti parole concernenti il reliquiario predetto: « uno tabernacolo « dariento ad forma di testa c̄o mitera, da testa da- « riento lavorata, nella quale sta la testa del beato messer S̄to Zenobio et sulla detta mitera, è ventiotto « smalti affigura di S̄ti c̄o dodici p̄te et c̄o venti- « otto raperelle, le quali legano vetri di più colori et « c̄o dieci . . . dariento a quadretti, appiè de due ban- « de della detta mitera et colla decta testa, sono due « drappi luno sta disotto, lautro vi sta su che a far- « me di S̄to Zenobio ».

Tale, in sostanza, è il reliquiario di S. Zanobi, che l'orefice fiorentino Andrea Arditi, eseguì nel 1330 e firmò colla scritta:

✝ ANDREAS. ARDITI. DEFLORENTIA. ME FECIT., cui si aggiungono sul lato posteriore del busto, le parole RESTAVRATVM A. D. MDCCIV — RESTAVRATVM ANNO 1812. Il restauro settecentesco fu eseguito dall'argentiere Bernardo Holzmann (1).

S. Maria del Fiore mostra fra le sue rarità, la arca detta della catena di S. Pietro apostolo; reliquiario d'argento dorato foggiato a sbalzo, sobrio, che conferma esser la semplicità capace di alte cose.

Consta d'un basamento sostenuto da zampe leonine e il basamento, a tenui modinature, si apre ad archi trilobati sulla superficie carezzata da ornamenti. Su esso si inalza l'arca propriamente detta, rettangolare, divisa in tre parti nei lati più larghi, e da tre vetri lievemente smerlati da archi trilobati; il

(1) Il Duomo di Colonia possiede degli ostensori e dei reliquiari delicatamente ideati (v. la *Zeit. f. Christ. K.*, 1899, tav. V e veda altresì Urbani de Gheltof, *Di alcuni reliquieri dei secoli XIV e XV* in *Arte ital. dec.*, a. 1, p. 78 e seg.). Molti modelli gotici.

(1) Su ciò v.: Cocchi, *Degli antichi reliquiari di S. Maria del Fiore e di S. Giovanni di Firenze*. Firenze 1901, p. 18; e dello stesso, *Ricognizioni e traslazioni delle reliquie di S. Zanobi vescovo di Firenze* Firenze 1901.

coperchio, volto a piano inclinato, riceve la bellezza di quattro angioli adoranti; e dentro l'arca, sta la catena che venne a Firenze, secondo Leopoldo Del Migliore (1) qual dono della contessa Matilde di Canossa. Essa sarebbe quella che legò l'apostolo a Gerusalemme. Ma ciò è sicuramente vero? Il Cocchi constata « una certa analogia » fra la catena di Firenze e quella che si conserva in S. Pietro in Vincoli a Roma, ove si mostra come l'ordigno al quale fu legato

Fig. 389. — *Firenze:* Reliquiario di S. Cosimo e Damiano, in S. Lorenzo (Fotografia Alinari, Firenze).

l'apostolo nella Città Eterna (2). Lo che significherebbe che la catena di Firenze è un pezzo di quella di Roma; e poichè esistono dei pezzi o anelli della famosa catena in diverse chiese, può lecitamente credersi a qualche mistificazione. La disputa che potrebbesi sollevare, su questo soggetto, esula dal mio cómpito, così solo aggiungo che la presenza della catena a Firenze, va segnalata dopo al 1418, non prima, e in un Inventario recante cotal data, la indicazione della catena non ci si legge.

(1) *Firenze illustrata.*
(2) Op. cit., pag. 37-38.

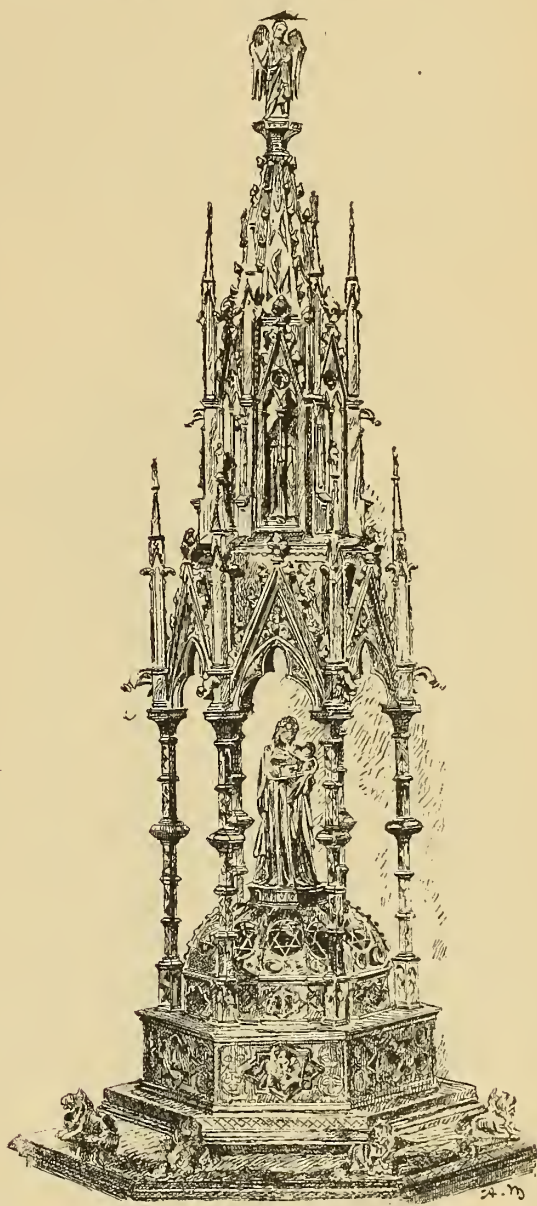



Fig. 390. — *Orvieto:* Reliquiario di S. Savino, nel Duomo.

Sorvolo sul reliquiario di S. Filippo Neri, caro agli amatori di bellezze gotiche, e rammento quello di S. Reparata, sempre a S. Maria del Fiore, dell'orefice Francesco Vanni (fiorì nel 1473), discepolo di Lorenzo dei Bicci, il quale consta del vaso di cristallo per la reliquia, — piccolo rispetto al resto — sormontato da una lanterna esagona, su cui si aprono alcune

esili finestre bifore e sotto di esse si aderge la colonna e il piede, la prima avvolta a metà da un grosso nodo con figure e smalti, il secondo decorato da fronde e smalti a costituire, colla colonna, la parte più pregevole del reliquiario di S. Reparata. Il quale non sale alla bellezza del reliquiario del dito di S. Giovanni Battista (fig. 387); un modello gotico dell'orefice Pier Giovanni di Matteo Mattei esecutore, nel 1582, di questo reliquiario, a mo' di tempietto, esile come fiore, e firmato: PETRVS. JOH. MATTEI. ME FECIT IN ANNO DOMINI MDLXXXII. Un leggiadro pilastrino quadrangolare, cantonato da tenui contrafforti, si apre in cima a quattro mensolette, e sotto s'allarga ad un'ampia base ornata da modinature e smalti.

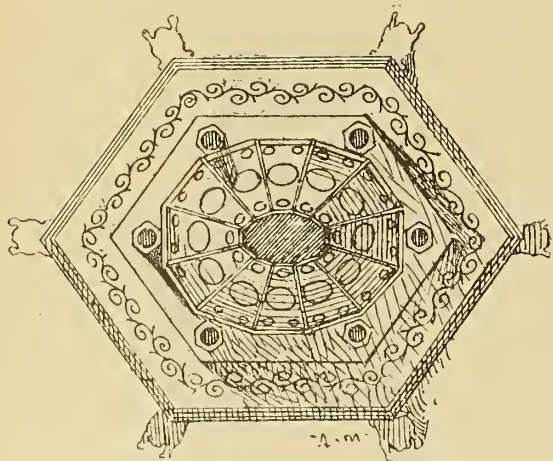



Fig. 391. — *Orvieto:* Pianta del reliquiario di S. Savino, nel Duomo.

A quest'epoca il Gotico, degenerato, produceva le esuberanze di un'arte che sta presso a morire, invece il Gotico fiorentino qui si esprime sobriamente; e questa sobrietà vale titolo speciale alle scuole di Toscana. Se non fosse datato, il reliquiario di Matteo Mattei, potrebbe dirsi trecentesco.

Salgono a somma dignità, in Firenze, dopo il Duomo, le chiese di S. Croce, S. Maria Novella (fig. 388), S. Lorenzo (fig. 389); — e S. Croce, arricchita da mobili insigni e da argenti, ci richiama su due reliquiari, uno de' quali, quello detto della Spina, perchè contiene una spina di Cristo, si ridusse una miscela di motivi senza risonanze nel motivo antico medioevo; così ivi voglionsi solo indicare due angeli ad ali spiegate, aspri ed ingenui, unico resto dell'antica opera. Non egualmente si dice dell'altro reliquiario gotico, lavoro fiorentino del XV secolo, più robusto di quanto non siano, per solito, simili oggetti, ben architettato e fiorito di statuette, pinnacoli, finestrelle, che circondano il cilindro vitreo della reliquia.

L'importanza del secondo reliquario di S. Croce deriva anche da ciò che esso costituisce uno dei pochi avanzi del Tesoro, di cotal chiesa, spogliato dalla Repubblica fiorentina. Raccontasi che i frati, temendo quanto avvenne, avevano nascosto entro una sepoltura della chiesa, i loro arredi; il Tesoro fu scoperto, così i più ricchi oggetti contribuirono alle spese della guerra. Il fatto non stupisce.

Naturalmente lo studioso può rivolgersi ai Musei; io debbo limitarmi.

A' Pitti esistono due reliquiari d' argento gotici, uno dei quali ha ricco aspetto, il tetto acuto ed è ornato da medaglie e da uno smerlo ad archetti trilobati, che si ripetono sulle pareti del reliquiario, il quale, in causa del motivo ripetuto, volge a monotonia; l'altro ad armadio con coperchio a tetto, non così alto come quello del reliquiario precedente, ricevette ai piedi del picciol coperchio, un motivo gotico trinato; e questo è notevole.

Se la scuola fiorentina può menar vanto, tra altri, del suo Andrea Arditi e del suo Mattei, la senese può gloriarsi d'aver creato i più fastosi reliquiari dello stile gotico.

Il Duomo di Orvieto, che possiede tanti titoli ad essere considerato uno dei primi monumenti d'Italia, conserva un reliquiario famoso, quello di S. Savino, (figg. 390 e 391), importante anche dal lato architettonico. Di proporzioni agili, forma un tempietto recante la statua di S. Savino, essendo coronato da una piramide sulla cui cima trovasi un angelo; un basamento sorretto da leoni sdraiati, produce una superficie occupata, in massima parte, da un motivo emisferico su cui emerge un bellissimo gruppo della Vergine col bambino. Cotal reliquiario non va compreso con quello, pure nel Duomo d'Orvieto, detto del SS. Corporale; e si sa che gli artisti i quali inventarono questo secondo reliquiario, gli orefici senesi Ugolino di Vieri e Viva, sono quelli stessi del reliquiario di S. Savino: (si legge sulla base, sotto il notato gruppo della Vergine, VGOLINVS ET VIVA DE SENIS FECERVNT ISTVM TABERNACVL). Corre la tradizione secondo la quale la bellezza del reliquiario di S. Savino, avrebbe invogliato gli Orvietani a dimandare agli stessi Maestri l'altro tabernacolo; tale tradizione non ricevette la conferma dei documenti, e poco importa, importando di più la

agilità architettonica del reliquiario di S. Savino, che manca al reliquiario del SS. Corporale. Il quale, allogato ai detti Maestri, finito il 1338, anno in cui fu portato a processione, venne saldato l'anno successivo.

Il reliquiario del SS. Corporale, a smalti policromi, ha dunque singolar vaghezza di disegno e la sua forma di trittico fa pensare a un'opera dipinta, come osservò il Rosini (1); esso, come la celebre tavola di Duccio, nel Museo della Metropolitana di Siena, venne lavorato da ambo le parti, ciascuna delle quali parla del miracolo di Bolsena e della vita di Cristo con imagini eloquenti (2).

Si designò Ambrogio Lorenzetti autore delle istorie smaltate, ma la cosa inclina a dubbiezza, benchè le immagini siano degne di Ambrogio, sommo affrescante nel Palazzo Pubblico; comunque sta che l'oreficeria senese, la quale come ogni forma d'arte svoltasi a Siena ebbe campo di affermarsi nel Duomo d'Orvieto, possiede in questa città due opere le quali scuoprono le alte regioni da essa toccate.

Avviene spesso che ad acquistar nozioni d'oreficeria senese, conviene esular da Siena; ciò non accade per la pittura trecentesca: ed ecco che S. Galgàno — la celebre Abbadia nei pressi di Siena — possedette un reliquiario che onora sommamente detta oreficeria (fig. 132); esso è un pezzo principe ed esalta il nome del suo Maestro, Lando di Piero († 1340) sia dal lato dell'arte, sia da quello della ricchezza.

A tre regioni, ottagono, sormontato da piramide e da fioritissimo finale su cui si allarga una croce, nella regione di mezzo raccoglie il teschio di S. Galgàno e nell'assieme è tozzo, benchè le sue parti vadano degradando dalla base alla croce. I lati dell'ottagono contengono ognuno un tabernacolo, tranne quelli dell'ultima regione, a parte una fascia — complemento al piano inferiore; — e ogni lato dell'ottagono riceve un esile tabernacolo sporgente. Figure ad alto e basso rilievo, popolano questo reliquiario non sprovvisto di filigrane e smalti sulla piramide, e non mancante d'una certa ingenuità. Chi vuole vederne l'originale, ora che l'Abbadia è una ruina, si conduca alla chiesa del Santuccio a Siena.

Oltre al reliquario di S. Galgàno resta, fra i reliquiari dell'Abbadia, un altro reliquiario, argento e rame dorato trecentesco con smalti, custodito alla Arcipretura Frosini. Esci dalle mani maestre di Ugolino Vieri? (1).

(1) *St. della pitt. ital.*, II, 55.

(2) Il reliquiario del SS. Corporale trovasi in un'edicola marmorea nella cappella dedicata al culto del detto SS. Corporale; — il quale viene custodito dal vescovo, dal Capitolo, dal Comune e dall'opera del Duomo. Ciascuna di esse persone o di essi Enti hanno la chiave del reliquiario.

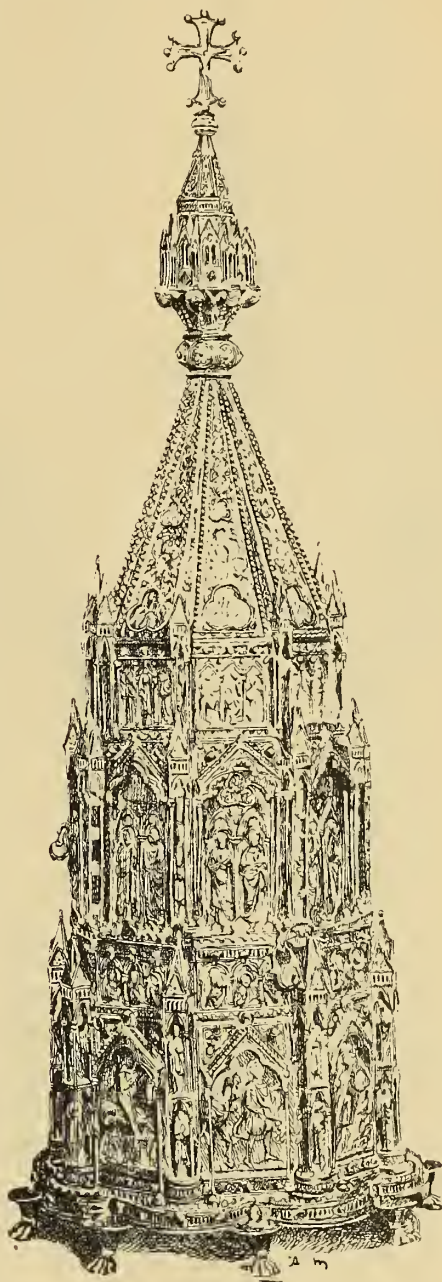



Fig. 392. — *Siena:* Reliquiario, dell'Abbadia di S. Galgàno nel Monastero del Santuccio.

Siena possiede un'opera che onora la sua scuola d'oreficeria a Massa Marittima; ivi nella cappella

(1) Canestrelli, *L'Abbazia di S. Galgàno*, Firenze 1891. L'Abbadia era ricca di oggetti d'oro e la chiesa del Santuccio mostra, allato del reliquiario di S. Galgàno, una fascia di rame dorato pieghevole con iscrizione argentea e croci a smalto turchino, avanzo del Tesoro di S. Galgàno, forse eseguita da Lando di Piero.

delle reliquie nel Duomo, il reliquiario di S. Cerbone, quattrocentesco, con le statue di S. Cerbone, S. Giovanni Battista, S. Andrea, S. Bartolomeo e altri santi

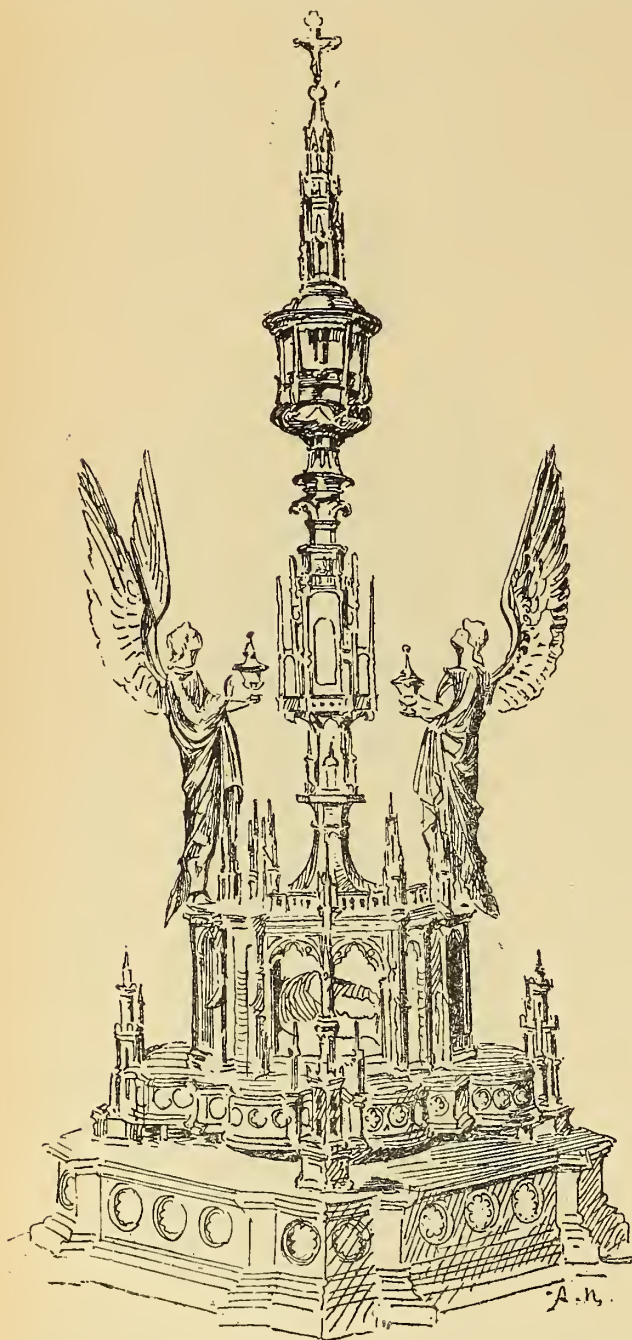



Fig. 393. — *Pistoia:* Reliquiario di S. Jacopo Apostolo, nel Tesoro del Duomo (Dal vero).

associati a nielli e ornamenti in rilievo, parla il linguaggio senese in questo Duomo, cui è vanto il possesso di altre oreficerie della medesima scuola (1).

(1) Petrocchi, *Massa Marittima, Arte e Storia*, Firenze, 1890, p, 56.

Allato del reliquiario di S. Cerbone cito un reliquiario colle spine del Nazareno, formato da una teca di cristallo con ornamenti gotici e un fregio smaltato — Autore: Goro di Ser Neroccio (n. 1389), il valente e noto orefice senese che lavorò, anche nel celebre fonte battesimale di S. Giovanni a Siena. Nè dirò d'un altro tabernacolo cesellato e smaltato (1), parendo che il già detto sia sufficiente a richiamar su Massa Marittima, l'attenzione dello studioso d'oreficeria senese la quale, persino da Roma e fuor dall'Italia, riscosse plauso. Difatti un suo Maestro, Giovanni di Bartolo — fu detto — lavorò ad Avignone ove trovavasi nel 1376, ed eseguì il famoso reliquiario con le teste di S. Pietro e Paolo, già esistente nella Basilica del Laterano. Nei registri consultati dal Müntz, il nome del Maestro senese apparisce, la prima volta, nel 1364, continua a figurare sino al 1385 « e forse figura posteriormente » (2).

Notò, fra altri il Cicognara, la presenza di Giovanni di Bartolo *argentarius* a Roma, autore del reliquiario accennato (3), che bisogna cercare nelle descrizioni del Baldeschi, del Crescinbeni, del D'Agincourt e nella ricomposizione fattane dal Rohault de Fleury, basata su antiche stampe, nonchè su una pittura esistente nell'Oratorio prossimo alla Scala Santa. Un' altra opera di Bartolo da Siena ebbe la stessa sorte: il reliquiario pel braccio di S. Andrea, eseguito durante il pontificato di Gregorio IX (1370-78). Del medesimo artista resta in Catania un reliquiario consacrato a S. Agata, unico oggetto che parla realmente della costui valentia (4).

(1) La croce reliquiaria quattrocentesca argentea, cesellata e smaltata con smalti traslucidi, dichiarati molto pregevoli, importante perchè contiene la firma: *Hoc meus et Gaddus Ceus Andreassorum Pisis fecerunt argenti aurique Magistri;* — lo che indica un maestro pisano.

(2) Müntz, *Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte d'Avignone nel XIV secolo* in *Arch. st. ital.*, serie V, vol. II, disp. 4.ª, del 1888. Cfr. il lavoro del Davidsohn, cit. in principio del paragrafo e ancora il Müntz su Giovanni di Bartolo da Siena, in *Les Arts à la cour des Papes du XIV siècle*, e la *Revue de l'Art chrétien*, 1891.

(3) Giovanni di Bartolo (Giovanni Bartoli lo chiama precisamente) è nominato dal Cicognara (*Storia della Scultura,* Prato 1823, vol. III, p. 137 con nota), assieme a Giov. Maria da Siena che nel 1369, per ordine di Urbano V, fece i due busti di S. Pietro e S. Paolo, in S. Gio. Laterano; e il C. nomina questi ed altri artisti a dimostrare « che sempre italiani artefici si segnalarono nel risorgimento delle arti, e non mai stranieri ingegni ci diedero alcun sussidio »; tesi vana e sbagliata, corrispondente ai tempi in cui scriveva il nostro A. immaturo alla conoscenza di tante verità, oggi esposte dalla storia documentata e dalla critica illuminata.

(4) Sciuto-Patti, *Le antiche oreficerie nel Duomo di Catania*, Palermo 1892, Estr. dall' *Arch. st. sicil.*, anno XVII. Si studiò di abbattere il giudizio che la scultura, sia di Giovanni di Bartolo, e quello, secondo il quale, lo stesso orefice fu l'autore dell'arca. Ma accettabili le osservazioni dello S. per ciò che riguarda l'arca, non sono, parmi, da accogliersi bene quelle che riguardano il busto.

A Siena, nell'Opera del Duomo, si conserva un grazioso reliquiario del XIV secolo, tabernacolare, con piede, nodo esagono e smalti raffiguranti lo stemma di Siena, del Duomo e del Popolo. Guglie, pinnacoli, contraflorti, finestre, gattoni, acroteri, croce, è il materiale leggiadrissimo del reliquiario senese — il materiale solito a cotali composizioni, quivi emergente da motivi i quali producono non piccol godimento allo sguardo (1).

Senza uscir dalla Toscana Pistoia, la cui « sagrestia de' belli arredi » ricevette una notorietà non isfuggita al lettore, conserva un reliquiario che attrae lungamente: quello di S. Jacopo apostolo nel Duomo (fig. 393). Due grandi angioli in piedi, sproporzionati all'architettura, tengono in mano un vasetto moderno, e si inalzano su una specie di piedestallo composto da' piccoli contrafforti e finestre con archi a giorno e delle torricciole; questa specie di piedestallo componesi di due corpi, l'inferiore largo e basso, il superiore meno largo e assai alto. Tuttociò pianta su un motivo basamentale molto fiorito, ed il fusto od albero del reliquiario, va ornato da un nodo che ne avvolge il nucleo sul mezzo riunendo delle finestre, dei piccoli contrafforti, ed un motivo a volute, entro cui occhieggiano pietruzze verdi e bianche a mo' di rose. Esso motivo può considerarsi, quasi direi, il sostegno al vaso circolare, sopra cui torreggia una composizione architettonica — contrafforti, gugliette, baldacchini — che potrebbe ricevere delle statue allato del crocefisso, il quale si allarga in cima al reliquiario.

Sul motivo basamentale leggesi che QUESTO LAVORO FU FATTO A TEMPO DI FIORAVANTE DI PIERO, RINFORZATO MANNELLI, GHERARDO DI BARTOLOMEO, SER LUCA DI BARTOLOMEO, OPERAI S. JACOPO, AN. MCCCCVII e vi si legge OS S. JACOBI MAJ X ed altro si legge nel reliquiario, come esattamente fu indicato dal canonico Beani; il quale dichiara che indarno si cercò l'autore di quest'opera, soggiungendo che mancano i documenti a toglierci da ogni incertezza. Peraltro il can. Beani, il quale sommessamente aveva manifestato l'opinione che l'autore fosse un Ser Nicolao di Ser Guglielmo, orefice pistoiese, addetto nel primo decennio del XV secolo all'altare di S. Jacopo — (opinione che abbandonò) — doveva parlare d'autori e non d'autore: perchè il reliquiario di S. Jacopo, non esci tutto d'un pezzo dalla fantasia d'un artista; esso è frammentario, cioè composto di pezzi appartenenti a mani ed epoche differenti. Così i grandi angioli in piedi, non furono creati da quegli che inventò la parte sostanziale del reliquiario; i vasi che essi portano sono settecenteschi (1), e il vaso circolare di cima, nello stile classico del XV secolo, sta in contrasto al Gotico del reliquiario.

Fig. 391. — *Lucignano* (Val di Chiana): Reliquiario nella Chiesa di S. Francesco (Fotografia Alinari, Firenze).

Nè conviene sospettare che ciò esprima lo stile di transizione; nel reliquiario di Pistoia non si tratta di tendenza, si tratta di motivi ben determinati che si urtano.

Io credo che l'appendice del vaso circolare siasi introdotta, nel reliquiario, quando vi si posero i due angioli; in origine il fusto od albero era più basso, e la sua estrema altezza fa parer meno disorganici gli angioli, i quali saranno appartenuti (come forse l'appendice del vaso se pur questo non fu fabbricato apposta) a qualche altro pezzo d'oreficeria del Duomo (2).

Di un altro squisito reliquiario pistoiese potrei dare

(1) Il Borghesi e il Banchi, nei *Nuovi Docum. d'A. S.* sotto l'anno 1482 (p. 261) pubblicano l'Inventario degli arredi antichi dell'Opera Metropolitana di Siena. Trattasi di una ricchezza inaudita.

(1) Il Beani confermò con un documento il mio giudizio (V. *Bull. st. pist.*, 1902, p. 127).

(2) Il reliquiario fu restaurato e ridorato nel 1885. Senza la patina calda che ricevette dal tempo, ora, il reliquiario si gusta meno di prima.

un cenno, quello di S. Eulalia V. M. addetto medesimamente al Duomo, ove servì da ostensorio, pare, avanti di ricevere la reliquia di S. Eulalia (1) essendo stato lavorato, se la supposizione va al giusto, da un Maestro Gualandi fiorentino. E poichè questo reliquiario pistoiese è squisito, insisto a additarlo, per mostrare l'altezza immaginativa degli orefici medievali i quali meritano, nell'arte toscana, continua ed ardente considerazione. E potrei dire del reliquiario della B. Vergine firmato e datato in caratteri gotici così: — ROMBOLVS SALVEI DE FLORENTIA ME FECIT: HOC OPVS FIERI FECIT ANNO 1379 EXTENTIBVS OPERARI OPERE SANCTI IACOPI CONNO BARTOLOMEI DONDORI, SER ANTONIVS PUCCETTI TOMAMASVS BARTOLOMEI DE ASTENSIBVS, NERIVS JACOBI FIERAVANTI; ma conviene citare e passare. Chè se è utile la citazione dei reliquiari pistoiesi, da cui si raccolgono nomi di orefici gotici, non è necessario fermarsi su quest' ultimo argento un po' goffo, ricco, pertanto, di archeggiature, frontoncini, contrafforti, pinnacoli, statue e di una base ampia a porticato con torricciuole, motivo complementare alla sostanza del reliquiario, consistente in un angelo con una urnetta di cristallo in mano. Ecco dunque un reliquiario figurativo, tipo

Fig. 395. — *Foligno:* Pisside nel Duomo (Fotografia comunicatami dal Monastero delle P. I).

(1) Beani, op. cit., p. 21 e 22.

— in genere — meno ragguardevole dei reliquiari architettonici ai quali si viene richiamati da un reliquiario, bronzo dorato nella chiesa di S. Francesco in Lucignano (Val di Chiana), proprietà comunale, che si esprime con delicatezza e grazia inaudite (fig. 394). A dodici bracci in guisa d'albero, sei per parte, con teche d'argento smaltato e rami fogliati di corallo, lungo il tronco principale, va sormontato da un crocifisso e il suo Maestro trecentesco, Gabriello di Antonio di Lorenzo da Siena, assorge ad alta posizione mercè l'opera di questo reliquiario squisitissimo, che contiene le seguenti parole sotto al nodo: CLARVM INDVSTRIAQVE DOMINICE CRVCIS HVIVS ARBORIS PRECELLES OPVS MCCCL INCEPTVM EXINDE PRES TANTIS COMVNI † TATIS LICIGNANINVM PITIATE AC DOMINE JACOBE HERE REVERENDO MAGISTRO MANELLA FRATRE MATHEO MARIANO QVONDAM VIVU CCII RECTA FIDE PROCVRANTIBVS PER MAGISTRVM GABRIELEM ANTONI DE SENIS ANNO GRATIE MCCCCLXXI FELICITER COMPLETVM EST. — HVIVS ARBORIS EX PARTE COMVNITATIS OPERARII SER BAPTISTA ET MARIANVS BRVNI FVERVNT. Peccato che il reliquiario lucignanese sia guasto in vari punti! (1).

Arezzo vantò nel XIV secolo dei buoni orefici come quei Maestri Pietro e Paolo aretini, che nel 1346 eseguirono alla Pieve di S. Maria (Arezzo) il reliquiario di S. Donato; busto d'argento, grande al vero, imberbe con mitra e il petto ricco di imagini, egregiamente modellate, sgargiante in ornati e castoni coperti di gemme. Nel saccheggio, che dettero ad Arezzo le milizie di Lodovico d'Angiò, quando il Coucy ebbe in suo potere la città, fu rubato il busto e portato a Forlì: ivi venne acquistato da Sinibaldo Ordelaffi signore di quella città, il quale dette in premio la forca al ladro. Morto costui, passò nelle mani dei nipoti suoi eredi; ma poi, per mezzo della Repubblica Fiorentina, nell'aprile del 1386, fu rimandato ad Arezzo e restituito al clero della Pieve.

Non allontaniamoci soverchiamente a indicare subito la pisside in cristallo di rocca, legata in argento dorato, del Duomo di Foligno (XV sec.) lavorata a sbalzo e cesello con cupola e edicoletta in cima. Non si indica come pezzo d'un pregio eccezionale (fig. 395), ma come mezzo a stradare sul bellissimo reliquiario (metà

(1) In *Arte* 1904, p. 191 leggesi l'atto di allogazione datato 15 sett. 1470. Nella stessa chiesa, S. Francesco, vedesi una croce del medesimo Maestro, Gabriello d'Antonio, ben lungi dalla delicatezza del reliquiario.

del XIV sec.) nella chiesa dei PP. Domenicani di Sanseverino nel cui piede si stende la iscrizione: ANNO DNI MCCCXXVI FECIT FIERI HOC OPVS FRATER FRANCISCVS DE BONOREMPATRIO ORDINIS FRATRVM PREDICATORVM — HOC OPVS FECIT GIRARDVS JACOBI GAVAZA BONON I CAM. L'edicola ove si custodisce la reliquia, una mano dell'apostolo S. Filippo, è riccamente ornata da imagini ed il piede, diviso in otto partimenti, bilancia con una loggetta sostenuta da colonnine a spirale, base alla statua del Padre Eterno, nell'atto di benedire, magnifica figura ornata da una veste ripresa nelle pieghe con molto gusto. Un reliquiario tondo, dello stesso Duomo, da un lato ha un S. Giorgio, povera cosa; — dall'altro la Vergine col putto sulle ginocchia, con abbondante getto di pieghe un po' uncinate alla maniera tedesca. E vuolsi indicare, ivi medesimamente, un delicatissimo reliquiario con due piccoli campanelli all' estremità degli ornati, i quali fiancheggiano il cilindro vitreo entro cui conservasi la reliquia.

L'Umbria e le Marche posseggono molta oreficeria gotica, e alcuni pezzi emergono fra gli ori e gli argenti nazionali. Il reliquiario di S. Giuliana, gotico, di pianta esagona, appartenente alla seconda metà del secolo XIV, è un magnifico pezzo di oreficeria umbra, in rame dorato, con smalti e figure a rilievo; esso, su una lunga scritta basamentale, reca la data 1376, e trovasi nel Monastero di S. Maria di Monteluce fuor da Perugia. Aveva in origine una guglia terminale, esagona, la quale venne tolta a farvi un' amplificazione illogica quando, nel 1852, (ciò viene attestato da un'iscrizione) il reliquiario si restaurò dall'orefice Diomede Martelli — *eximio aurifex* — su disegno di Niccola Benvenuti, ambo artisti perugini.

A malgrado di cotale amplificazione, il reliquiario di S. Giuliana, continua ad essere oggetto di curiosità, e il modo del lavoro, tocca squisitezze che suonano ammaestramento estetico (1). Lo stile ricorda il reliquiario di S. Savino ad Orvieto.

Perugia e Ascoli, vicini, mi sovvengono il Roscetto, orefice poco noto, da me nominato presso Pietro Vanini, il forte orafo ascolano, il cui finissimo ostensorio nel Duomo di Bovino (Foggia), firmato e ricordato, trova la sua citazione legittima, qui, coll'ostensorio (che non ha lo stesso pregio), rame dorato del medesimo Maestro, nel Duomo di Castignano (Ascoli Piceno) non di Montalto (1488 [bellissimo il piede]) a conferma della capacità di Pietro Vanini, messa in luce anche da un reliquiario di Torino e in patria, nel Duomo, da un avambraccio-reliquiario, argento in parte dorato, su un candelabro poligonale, con smalti bianchi e azzurri.

Fig. 396. — *Francavilla a Mare:* Ostensorio nella Collegiata di S. Maria Magg. (Fotografia comunicatami da V. Bindi).

La esemplificazione dei disegni mi distolse dal trattare di reliquiari ed ostensori abruzzesi. Eccoci quindi a mietere su lieto campo ed ecco l'ostensorio di Francavilla a Mare, fonte di discussione nelle pagine scorse. Il lettore sa che Niccola da Guardiagrele è il Maestro del presente ostensorio (fig. 396), il quale non vale perchè i suoi meriti si elevino a inusata bellezza, ma vale essenzialmente in ciò che cotale opera è la più antica del Maestro abruzzese. Porta la data 1413, quindi va più là, nel tempo, d'un noto ostensorio di Atessa, il quale, sbagliandosi la data 1418 per 1408, si mise avanti a quello di Francavilla, che reca la firma, — come dicemmo — ed ha il compagno nella chiesa di S. Leucio in Atessa, eseguito dallo stesso Maestro abruzzese, come ne fa fede la inscrizione la quale fu qui stampata.

Nel 1465, poi, Niccola de Franco parafrasava, quasi, l'ostensorio di Francavilla dando un argento alla chiesa di S. Niccola a Lanciano (non citato dal De Nino nel suo *Sommario*) con meraviglia degli esteti che non possono stimare grandemente l'ostensorio di Francavilla, il quale ha il nodo grossolano, l'edicola meschina.

Il Duomo di Tivoli possiede un nobilissimo reliquiario argenteo, in forma di grande porta arcuata, a cui conferiscono l'aria di trittico, gli sportelli quando sono aperti. Nel campo di mezzo emerge la effigie di Cristo seduto in atto di benedire, balzante da un

(1) Angelucci, *Dell'oreficeria perugina*. cit. p. 9-25. La scritta del fregio dice: *Hic. collocatur. capud s Juliane. virginis. gloriose. quod. predicatores. fratres de Pus* (Perusio ?) *reverende. matri. Ghabrielle. abatisse, mons.* (monasterii ?) *ejusdem. virginis. et svo capto* (?) *gratis. honoriffice. donaverunt. euretibz. anis. dni, millo CCC. LXXVI. de mense, augusti. ani. predicti.*

fondo quadrettato, a rosoncini. La parte più considerevole del reliquiario è la cima, il fastigio, che si allarga orizzontale sopra l'arco e, su una specie

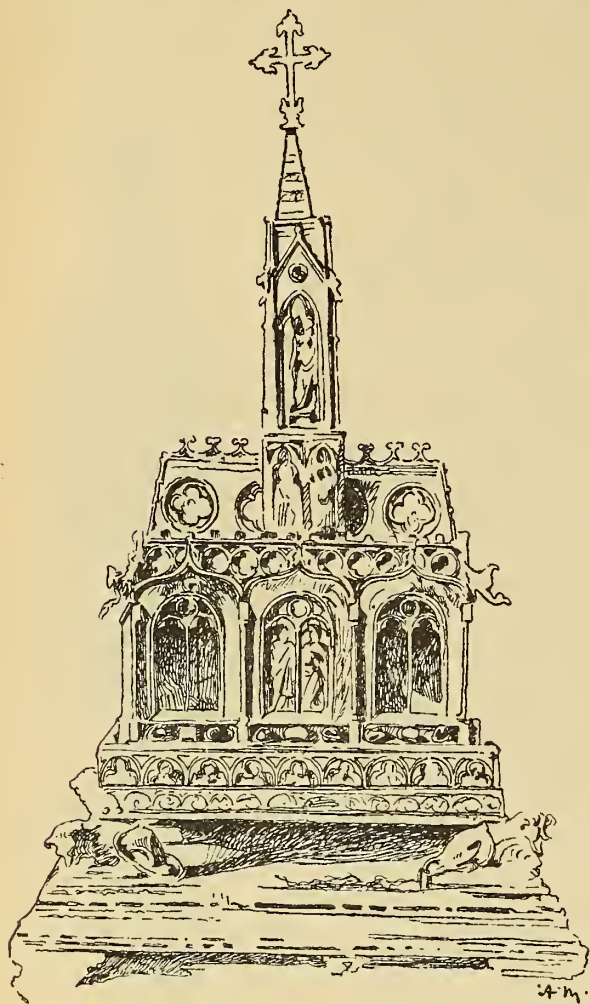



Fig. 397. — *Bari:* Reliquiario n l Tesoro della Basilica di S. Niccola.

di attico, dà luogo alla smerlatura di vari tabernacoli, su cui l'ogiva si involta leggiadramente e le abituali statue s'innicchiano. Ogni tabernacolo s'alterna a finestrelle con l'arco ribassato soprastante a un arco acuto e, dal tutto, spira ineffabile grazia.

Il trittico è bilingue, e la sua parte gotica discorda colla parte disotto, essendo un'appendice quattrocentesca (1449), posteriore al pannello di Cristo benedicente e agli sportelli storiati, di qualche poco più vecchi. Caterina Ricciardi committente degli sportelli morì prima del 1435.

Quanto al nome dell'autore, nulla si sa; si citò quello di Niccola da Guardiagrele, ma il Rossi consigliò ad abbandonare l'orefice abruzzese (1). Io non seguo il R., parendomi che il fastigio del reliquiario abbia carattere toscano; e da toscanesimo fu imbevuta l'oreficeria abruzzese. Comunque, non va accolto bene il nuovo battesimo, che al nobilissimo reliquiario conferisce il titolo di opera veneziana, perchè questo titolo non gli conviene; nè so come le esuberanze dell'oreficeria di Padova, possano associarsi alla grazia del gotico, nel reliquiario che si discute, esuberanze confuse dal R. con forme e tendenze di opere venete, le quali non hanno relazione colle oreficerie gotiche patavine (1); e neanche so perchè si possa negare all'oreficeria toscana del secolo XV, la tendenza al Gotico che ebbe talora, come la veneta, quasi a credere che solo l'oreficeria del Veneto, abbia conservato lunga fedeltà all' ogiva. Invece ciò non corrisponde al vero; e la Toscana quattrocentesca e cinquecentesca si orna con opere d'oreficeria gotica e goticizzanti.

Appartiene alla scuola di Niccola da Guardiagrele, un grandioso reliquiario (dello stesso Ricz, autore del crocifisso citato?) cui manca l'edicola, posseduto dalla chiesa di S. Maria Maggiore a Caramanico (Chieti) ricca di una bella statua della Madonna attribuita ad artisti provenzali. E fra le opere stupende di scuola sulmonese, metto un reliquiario gotico, argento dorato con ismalti, nel Duomo d'Isernia, detto « la gabbia di S. Nicandro » (primordi del secolo XV), con particolari superbi e la statua di S. Nicandro. Inoltre io raccolsi il nome di un Maestro della stessa scuola, in un reliquiario appartenente alla Cappella di S. Filippo di Casa Massimi a Roma, NICCOLA DE RAPALLO † PAOLVS DE SELMONA ME FECIT, e un Barbato da Sulmona orefice lo conobbe lo Schülz (2), esecutore, nel 1340, d'un reliquiario nel Duomo di Venafro per ordine di Giovanni de' Gocco, forse Tocco. Questo artista non va confuso col celebre poeta sulmonese Marco Barbato amico di persone cospicue, onorato dai più insigni uomini del suo tempo e dalla corte Angioina.

Il Tesoro del Duomo di Sulmona ha i suoi reliquiari. Benchè questi non costituiscano i pezzi salienti della Raccolta, conviene accennare due reliquiari, uno di rame l'altro d'argento, ambedue dorati uno lavoro di traforo e bulino assegnato alla fine del sec. XIV, l'altro più recente, dono, pare, del vescovo Rainaldi di Sulmona (eletto nel 1343), o della di lui famiglia. Ad Assergi (Aquila) in S. Maria Assunta, si conser-

(1 Rossi. *Opere d'Arte a Tivoli* in *L'Arte*, 1904, pag. 15.

(1) Veda più sotto.

(2) Schülz, *Denk. d. K. d. Mitt. Unteritalien*, vol. 3, p. 136.

vano dei bellissimi reliquiari; un' urna argentea, di gusto gotico, semplice, composta con arte deliziosa, attrae irresistibilmente; un' alta urna, dello stesso gusto, con figure cesellate e medaglioncini in gran parte ricamati d'intrecci gotici, opera di transizione perchè sfiorata dal Rinascimento ed argento di primo ordine, — sembra escito dalla stessa mano della precedente.

Non mostrai alcun reliquiario in forma d'edificio, ossia di tempio; questo di Bari volge a profondo significato (fig. 397). Esso sta fra i pochissimi oggetti — cinque in tutto fra cui i candelieri vitrei che pubblicai a loro luogo (1) — i quali si salvarono dalla strage, onde fu colpito il celebre Tesoro di S. Niccola a Bari; e questo reliquiario d'argento, agile composizione trecentesca, salvato, si indica nell'Inventario citato del sec. XIV, al numero 7 così: *Tabernaculum unum de argento deaurato, cum campanili et Crucifixo et in capite cum ymaltis tribus in cruce ex parte ante et ex parte post, cum ymaltis quinque et in summitate campanilis ad arma Ungarie* (2). Il fatto che venne salvato dalla distruzione del Tesoro, conferisce a quest'oggetto, il quale oltre ad essere bene architettato contiene degli smalti importanti, un interesse che giustifica il disegno che ne diedi.

Non mi discosto molto da Bari, a segnalare un reliquiario nel Duomo di Giovinazzo (sec. XIV-XV), modello sommo di ispirazione militaresca. Contiene una torre quadra, eretta sopra una base crociforme, le cui braccia dànno luogo a spianate tenute a guardia da feroci mastini; merli e torricciuole elevansi in mezzo a bertesche, come si trattasse d'una fortezza, anzichè d' un reliquiario. Ma gli è così: i temi militari trionfavano, e gli artisti sinceri dicevano la parola del momento, anche fieramente e in luogo meno opportuno a riceverla.

Bovino (Foggia) nel Duomo, offre agli amici dell'oreficeria gotica, uno dei più delicati lavori che io abbia veduto: il citato ostensorio d'argento dorato del famoso Pietro Vanini ascolano, il quale potrebbe avere solo tal lavoro, a prova della sua squisita sensibilità estetica, Esso è sottile, delicatamente proporzionato nell'alto piede e nella edicola a vari piani, a giorno, fine, minuta, con archi, guglie, pinnacoli, eseguita col fiato. Volle firmarlo l'A.: HOC TABERNACVLVM CORPORIS CHRISTI FIERI FECIT D. PETRVS DE SCALERA EPISCOPVS B. PER MANVS MAGISTRI PETRI VANINI ESCVLI DE MARCHIA. ANNO DOMINI 1452.

Singolarità! Alcune colonne a spirale hanno capitello e base eguale, così la base della colonna corrisponde al capitello rovesciato. Ho il torto di non aver riprodotto l'ostensorio di Bovino (1), tanto più che non dò nulla delle altre regioni meridionali d' Italia; ma

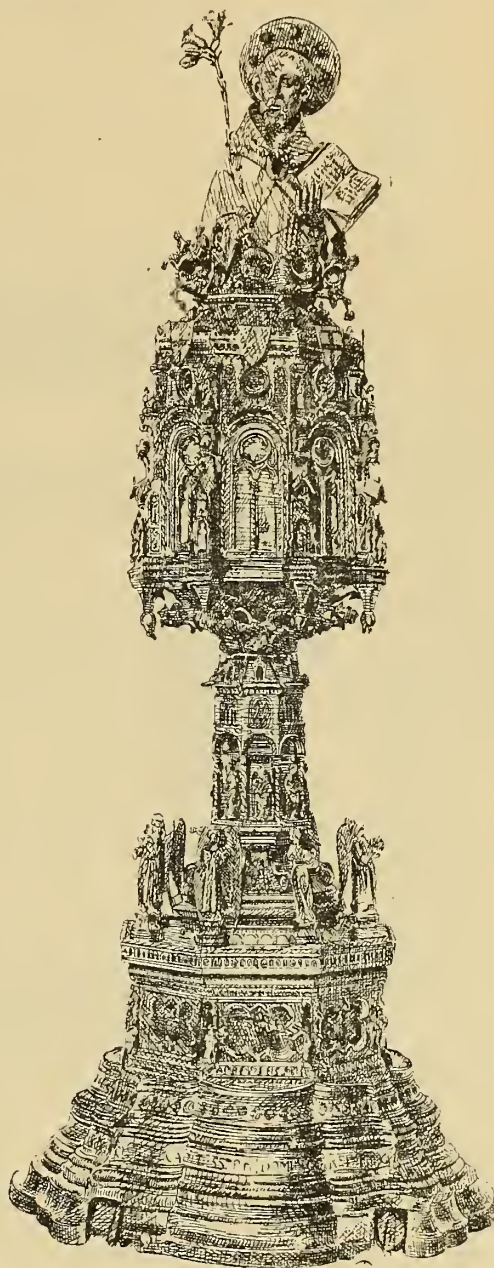



Fig. 398. — *Bologna:* Reliquiario di S. Domenico in S. Domenico. — (Fotografia Alinari, Firenze) Cfr. il particolare della base, tav. LV.

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, pag. 247.
(2) Rogadeo in *L'Arte*, 1902.

(1) Trovasi in Erculei, *Esposiz. d'Orvieto.*, tav. I.

non può mancare, in questo luogo, la indicazione di un pezzo insigne, esecutore M.° Giovanni di Bartolo senese, nel Duomo di Catania, il reliquiario di S. Agata, un busto che onora il Maestro diseredato dalla sorte. Al Nostro si diè la cassa che conserva i resti della martire catanese, ma questa attribuzione non può ammettersi. Il busto reliquiario appartiene, eccetto il basamento posteriore, al sec. XIV, e la cassa, un poco meno antica del busto, appartiene ai primordi del XV sec.. eccetto il coperchio classico attribuito ad un Paolo Guarna orefice catanese, vissuto nella seconda metà del sec. XVI.

Fig. 399. — *Bologna:* Reliquiario di S. Carlo in S. Domenico (Fotografia dell'Emilia, Bologna).

Si citano in Sicilia il reliquiario della cintura della Vergine nel Tesoro del Duomo di Palermo, esempio di oreficeria nell'Isola; ed il reliquiario di S. Matteo de Giumarra de' Minori Osservanti nel Duomo di Girgenti, rame con ismalti infossati, quattrocentesco, assegnato con scarsa verosimiglianza, a Leonardo Penicano detto il Nardone. Esso ha un compagno, nello stesso Duomo, il reliquiario dei SS. Epifanio ed Urbano martiri, e ambedue questi pezzi costituiscono un vanto del Duomo di Girgenti.

L'Italia settentrionale dà materia a molte pagine concernenti reliquiari e ostensori gotici; i luoghi ove trovai da compiere un'utile scelta sono: Bologna, Padova, Venezia, Torino e Aosta.

Gode, a Bologna, molta rinomanza il reliquiario in S. Petronio di Jacopo detto Roseto, da questi eseguito nel 1380, interessante per l'innesto del Gotico e del Classico, in un'epoca nella quale il Gotico poteva esser libero da ogni forma classica. Artisticamente il reliquiario non merita grandi onori. Alto più d'un metro, d'argento dorato, cesellato e smaltato, porta la data anzidetta (1380) ed il nome: JACOBVS DICTVS ROSETVS FECIT (1), scolpito nel tronco; più in basso reca memoria di due restauri, del 1563 e del 1695, in caratteri moderni, mentre la data 1380, il nome del Roseto, e la notizia del committente, sono in carattere gotico. Lo stesso reliquiario servì, dal 1380 al 1744, all'esposizione del cranio di S. Petronio, ma ora è vuoto e si conserva nel Tesoro di S. Stefano; — il cranio di S. Petronio si mise in una teca barocca.

Lo stesso Tesoro offre un altro reliquiario importante, poco più piccolo di quello, a S. Frediano, rame

(1) Sulla cupoletta del reliquiario leggesi: ROSETVS DE BONONIA ME FECIT. Sulla base leggesi: dopo la data e alcune parole, di nuovo il nome dell'orefice: JACOBVS DICTVS ROSETVS FECIT.

dorato e argento niellato, col S. Floriano eseguito nel 1421 a 41 anni di distanza da quello di S. Petronio (taluno lesse erroneamente 1451) e più apertamente gotico e evidentemente più ricco; ma sul gusto de' particolari conviene esporre qualche riserva. Il piede posteriore all'edicola reca la data 1526.

Jacopo detto Roseto, s'impone a Bologna col reliquiario di S. Domenico a S. Domenico (fig. 398 e tav. LV) capolavoro del Maestro bolognese, opera di gusto architettonico e ornamentale, bella nell'assieme e nei particolari, in un punto vaghissima, veduta di sotto insù, là dove si allarga, ornandosi di foglie, con festoni a giorno d' effetto inesprimibilmente decorativo. A dire il vero il reliquiario di S. Domenico cade nel pesante, perchè accoglie soverchia ricchezza, e il numero straordinario di statue, quasi tutte tozze, di pinnacoli, finestre finte, occhi, opprime ed offusca il senso della misura; comunque, l'opera nel complesso fu gagliardamente ideata.

Il reliquiario alto la bellezza di 1 m. e 30, si palesa chiaramente dello stesso autore del reliquiario di S. Petronio, del quale è di soli tre anni posteriore (1383). Nel 1563 ricevette un restauro (1).

Esiste un Inventario, datato 1477, del Tesoro appartenente alla chiesa di S. Domenico a Bologna, che enumera calici, patène, croci, candelabri, reliquiari ed uno, che pur non deve obliarsi, di S. Tommaso d'Aquino, del solito nostro Jacopo detto Roseto del 1383, messo dopo quello di S. Domenico e classificato in questo modo: « *Secundum Tabernaculum. Item* « *aliud tabernaculum argenteum deauratum in* « *quo est digitus iudex dextere sancti Thome* « *Aquino* (2).

Il reliquiario di S. Tommaso non sfugge agli studiosi i quali ne vedono il piede grave rispetto all'edicola, e la maestà della base popolata da statue.

Bologna in S. Domenico si illustra col reliquiario qui disegnato (fig. 399) detto di S. Carlo, ottone e rame dorato con angeli di bronzo, si ricorda col reliquiario di S. Maria Egiziaca e coll'ondeggiante reliquiario di S. Cecilia a S. Giovanni in Monte (fig. 400); e, quivi, il reliquiario di S. Giovanni del 1413, sobrio e architettonico, richiama un reliquiario a S. Maria dei Manzuoli, col fusto grave relativamente al tondo destinato alla reliquia.

(1) Uno degli ultimi a parlarne fu il Padre Bertier nell'opera assai recente: *Le tombeau de S. Dominique*.

(2) I *Monumenti Domenicani in Italia*, Firenze 1904, contengono la riproduzione del reliquiario di S. Tommaso d'Aquino, a S. Domenico a Bologna; opera di Jacopo detto Roseto, del 1383, e notizie sull'Inventario predetto.

Possiede un grazioso reliquiario a tempietto il Duomo di Forlì, sacro a S. Sigismondo, intonato alla transizione, figurato, smaltato e onore dei suoi autori, firmàti (esso parla a favore di due orafi forlivesi, un Niccola ed un Federico, suo nipote); e ricordo, all'Esposizione d'Arte Sacra di Piacenza, nel 1902, un piccolo ma importante reliquiario gotico, dono della famiglia feudale Malvicini-Malvezzi, alla chiesa di Castel San Giovanni Piacentino, colla data 1379; nonchè un sobrio reliquiario di belle proporzioni, nella chiesa di S. Antonino.

Fig. 400. — *Bologna:* Reliquiario di S. Cecilia in S. Giov. in Monte (Fotografia dell'Emilia, Bologna).

A S. Ambrogio in Milano un reliquiario gotico di elegante e sana architettura, s'impone allo storico; ha la forma di tempietto sormontato da piramide, sulla cui punta una palla forma la base ad un crocefisso; il piede, leggiadro, va decorato da un nodo con sei tondi azzurreggianti nello smalto, e si allarga, in fondo, ad una base esagonale, in semicircoli contenenti tre medaglioni, azzurreggianti, anch'essi, nello smalto da cui balza vivo il monogramma ☧ d'oro; — un'ornato li circonda — e dal tutto spira il gusto quattrocentesco. La stessa chiesa di S. Ambrogio possiede una pace gotica, uno dei pochi oggetti di questo genere che mi fu dato osservare. Detta di Filippo Maria Visconti, collo stemma visconteo, fu detta così per ciò che la pace rappresenta un dono del duca Filippo Maria; — è un argento con dorature, ove tutto balza su un fondo stellato fra due angioli adoranti, di gran lunga più piccoli della figura di Cristo,

e l'assieme ha la profonda eloquenza delle cose forti di sentimento. Al rovescio la pace ricevette dei fregi incisi e dorati.

Mi procurai un reliquiario del Duomo di Milano, inedito (fig. 401), in cui le armonie dei colori prevalgono sul disegno, il quale volge a una certa gravità. Alto 30 cm., va primeggiato dal verde sul piede d'oro e il verde, cioè le foglie verdi, abbelliscono solo la base del piede e circondano alcune perle, quasi frutti di una piccola pianta; perle il cui mite colore si offusca alla presenza di quattro grossi zaffiri, che il mio disegno precisa. Dopo il piede, il corpo in cristallo di rocca, reca incise due figure d'angioli, avendo alla base un fregio d'oro e sulla cimasa d'oro, ove s'involta una elegante cupoletta in cristallo di rocca, si allineano alcune gemme, perle, rubini e smeraldi; disopra brilla una grossa pietra di cristallo, e il reliquiario finisce con una croce la quale non può essere l'originale.

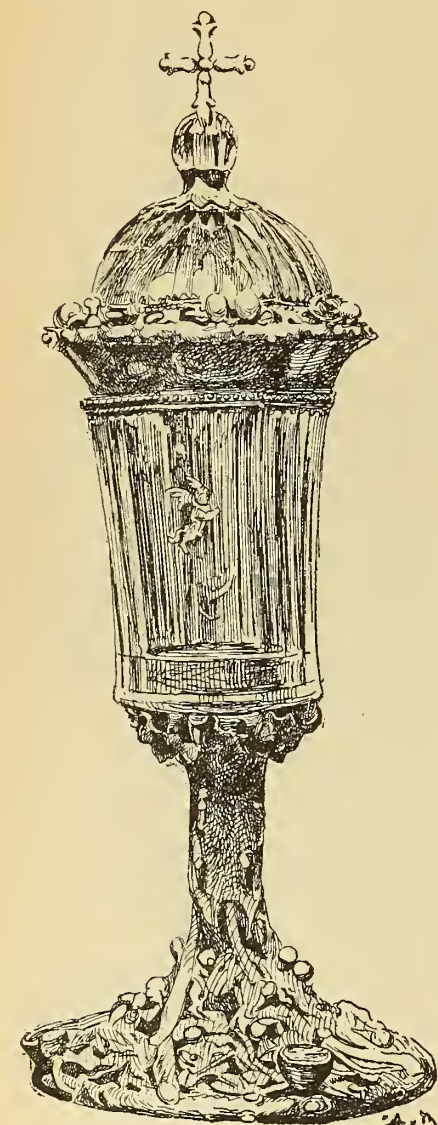



Fig. 401. — *Milano:* Reliquiario nel Tesoro del Duomo.

In carattere opposto, filiformi, due graziosi ostensori voglionsi pur citare: uno nella chiesa di Lovere, uno in quella di Gandino (Bergamo); specialmente quest'ultimo fu lavorato sottilissimamente ed ambo quattrocenteschi, gli ostensori, mostrano che il metallo incurvandosi, può togliere ai pizzi il vanto d'ogni mistero. Hanno pertanto aspetto d'un italianismo inforestierito, questi due pezzi d'oreficeria; e il citarli equivale a un giusto omaggio agli incogniti Maestri.

Avvertii che la scuola bolognese risuona forte nella non lontana Padova, per mezzo di un Maestro dell'oreficeria gotica; un Bartolomeo da Bologna, esuberante — barocco direbbe un amico di vecchie designazioni. Costui trionfa nella Basilica Antoniana di Padova, la quale si pregia d'una grande ricchezza di reliquiari quattrocenteschi, e di vari lavori del nostro Bartolomeo (seconda metà del sec. XV) artista feracissimo, onorato a Padova da diverse opere. Alcune sono qui disegnate; non vi è però un farraginoso reliquiario, a duplice cilindro di reliquie, colla Vergine in mezzo, pieno di finestrelle, conchiglie, statuette, contrafforti, fiordalisi il quale opprime ogni paziente osservatore. Nè si cita il reliquiario pel « cappuccio di S. Bernardino » coll'assieme goffo e due statue, S. Antonio e S. Bernardino, troppo grandi rispetto all'esilità degli ornati, nichiette, giràli, terrazzini, frontespizi, rose, pinnacoli, i quali si alternano e si associano, in questo reliquiario, che appartiene ai primi anni del secolo XV.

Più elegante, meglio pensato ed equilibrato, ma esprimente lo stesso carattere, il reliquiario delle ossa di S. Taddeo apostolo, in argento dorato (tav. LVI *a*) come il precedente, appartiene al medesimo artista. Al solito esso ricevè dei giràli, dei terrazzini, delle piccole nicchie, delle torricciuole e sul cilindro, ove va riposta la reliquia, s'ebbe, come il reliquiario di S. Bernardino, un motivo che finisce a cupola, la quale balza su due piani di nicchie e pinnacoli. Nè parlo delle foglie cesellate, delle tenui modinature, delle docili filigrane e delle gemme conteste allo smalto; non ne parlo perchè la descrizione di un simile oggetto, reputo solo possibile ove si potesse lungamente trattenersi sopra di esso; qui pertanto basta avere indicato il reliquiario di S. Taddeo, fra i più opulenti oggetti che onorano Bartolomeo da Bologna, il cui nome, benchè non si legga sopra quest'opera, va tuttavia accettato come quello di chi creò tale opera squisita, la quale afferma lo stile e la maniera del Maestro di cui ci occupiamo.

Le opere firmate dall'orefice bolognese fortificano il mio giudizio. Se dunque altri lavori non esistessero vi sarebbe, alla Basilica Antoniana, un reliquia-

rio, quello della tonaca di S. Antonio, ad attestare la paternità del reliquiario precedente.

Il reliquiario di S. Antonio (tav. LVI *b*), che contiene alcuni resti di S. Lorenzo levita e S. Bartolomeo apostolo, altro argento dorato, ricorda molto il reliquiario di S. Taddeo; desso, peraltro, contiene la firma in un listello del fusto: HOC OPVS FECIT M. B. TOLAMES. BOLONIE.

Fig. 402. — *Padova:* Reliquiario nella Basilica di S. Antonio (Fotografia Alinari, Firenze).

Lodato il precedente, non occorre lodare questo ultimo reliquiario, il quale poco se ne discosta. La maggiore importanza del reliquiario, di S. Antonio, rispetto all'altro e all'altre opere dello stesso Maestro non firmate, consiste in ciò che esso vale, documento autentico, ad autenticare quelle, fra le opere dell'accennato orefice bolognese, le quali sono anonime o non ricevettero firma.

Anche il Duomo di Padova si pregia di un grande reliquiario gotico, quattrocentesco, col nome di Bartolomeo da Bologna. Troppo fastoso, ma tale da eccitare la meraviglia specialmente a motivo di tale fasto, esso fu allogato a un Pietro orefice (1440) dal Consiglio della Città e compiuto dal nostro Bartolomeo da Bologna, nonchè da un Antonio e da un Francesco. La sua descrizione è difficile, per il giuoco della sua forma complicatissima; tuttavia noto che il reliquiario si ideò su un piede polilobato ornato da un nodo, composto di torricciuole alternantesi a nicchie con statue, e su di esso si collocarono delle volùte, le quali sostengono la parte capitale del reliquiario, coperto con tale cumulo di colonnini, parapetti, nicchie, pinnacoli, frontoncini, cupolette da sorprendere. Dunque si metta fra i valorosi orefici italiani, recanti le ultime voci del Gotico, Bartolomeo da Bologna; il quale, tuttochè esuberante, vanta una grazia e una bravura tecnica che suscita l'ammirazione.

La Basilica di S. Antonio va qui rappresentata da altri modelli quattrocenteschi, (fig. 402), il meno gotico dei quali (fig. 403), con cupoletta classica in cima, appartiene ad un orefice, Corrado di Cagnoli, il cui nome, forse, suona nuovo al lettore.

Fig. 403. — *Padova:* Reliquiario nella Basilica di S. Antonio (Fotografia Alinari, Firenze).

Antitesi all' esuberanza patavina, un reliquiario di Piove di Sacco (Padova) viene opportuno (fig. 404) a riaffermare la bellezza della semplicità. Allato d'un corpo circolare, contiene degli angioli a tenere in mano gli strumenti della passione ed alcuni brevi svolazzanti; gli angioli sono signoreggiati dalla statua di S. Elena, la quale si drizza in corrispondenza d' un colonnino, avvolto a metà, da un nodo gotico, il quale stringe un piede quadrilobato con quattro smalti, contenenti le parole: *Amor Meus, Amor Deus*, parole ripetute nei brevi predetti. Tutto questo compone un assieme che gli spiriti sottili stimano molto.

Detto di un reliquiario trecentesco, nel Duomo di Treviso, votato alla SS. Croce e alla Spina, leggiadro argento dorato con una croce in cristallo di rocca, stonata, — dico di Venezia che offre materia quanto occorre a non breve fermata. Chè la città della Laguna, ebbe una scuola trecentesca d'oreficeria, e molto se ne valse a secondare i desideri pomposi delle chiese e quelli meno sontuosi dei privati. Lo stile di questa scuola ha espressioni marcatissime nell'accordo del Gotico e del Classico, al quale fummo spesso richiamati dal movimento degli archi concavo-convessi, propri all' architettura lapidea di Venezia, e persino ha qualche accento forestiero.

Fig. 404. — *Piove di Sacco* (Padova): Reliquiario della S. Croce nella Chiesa Arcipretale (Fotografia comunicatami da G. M. Urbani De Gheltof).

Alla conoscenza dell'oreficeria veneziana, offrono qualche sussidio i dipinti e le sculture.

Citai una mazza lignea bene intagliata, nel famoso quadro di Gentile Bellini, la Processione in Piazza di S. Marco, alla Galleria di Venezia, opera del 1496. E ora noto il reliquiario processionale della S. Croce riprodotto nel quadro stesso, portato da quattro confratelli, ad indicare un leggiadro soggetto di oreficeria gotica, che l'epoca napoleonica forse disperse. Esso consta di un cofano con intrecci a giorno, ed è signoreggiato da una croce intorno la quale stanno pregando alcuni angioli (1).

Il dubbio che e' non sia la riproduzione di un oggetto reale non può sorgere, penso; tanto più considerando che la mazza lignea, accennata, si conserva in modello deturpato, nella chiesa di S. Giovanni Evangelista; onde pare verosimile che il Bellini, come copiò la mazza, così abbia copiato il reliquiario detto dagli antichi veneziani « solarolo ». Nè il suo stile un poco forestiero (tedesco) esula l'idea che il reliquiario non sia esistito; molti tedeschi e francesi abitarono Venezia quattrocentesca — dicemmo — lavorando in officine d'oreficeria, d'ebanisteria e simili.

Un modello di mal digerito connubio fra Gotico e Classico, viene offerto a Venezia, efficacemente, da un ostensorio quattrocentesco nella chiesa di S. Pantaleone. Trattasi d'un tempietto cogli archi tondi, le conchiglie entro frontoncini i quali provano vergogna ad inalzarsi più di quantovien concesso dalla classisicità, onde sono perfino rari, ivi, i gattoni; e i pilastri vorrebbero goticizzare e classicizzare allo stesso tempo, non riescendo nè all'una nè all'altra cosa; il nodo invece, dichiaratamente gotico, scivola nel filiforme e diviene magrolino.

L'ostensorio di S. Pantaleone piccolissimo (0,0368), vero monumento in miniatura, reca le parole: CHORPO DE CRISTO CHOM GRAN REVERENCIA AVVI MERENDO E REGNO A PENETENCIA, credendosi dono di Francesco Gritti pievano della chiesa veneziana dal 1427 al 58 donatore, a S. Pantaleone, di preziose suppellettili sacre, secondo una credenza oggi poco ammessa.

L'originalità non è facile conseguire tanto più con parsimonia di mezzi. Intese a originalità e semplicità l'autore d'un reliquiario nella chiesa veneziana dei SS. Ermagora e Fortunato, però s'appoggiò al gusto francese; ed io, ricordo il nostro reliquiario di pianta quadrata. La parte del reliquiario propriamente detto, s'inalza, pertanto, a parallelepipedo cantonato da torricciuole circolari agli angoli, ornato da base poligonata, congiunta a nodo in forma di tempietta coronato da piramide, con statuette leggiadre in cimo alle torricciuole e in cima alla piramide. Il reliquiario esci da Maestro veneziano e si destinò ad una mano di S. Giovanni Battista, la destra, portata da Alessandria a Venezia nel 1109 dal patrizio Andrea Memmo, che la donò alla chiesa sunnominata.

(1) Vedesi riprodotto in grande, il reliquiario del quadro di Gentile Bellini, nell'*Arte ital. dec.*, a. 1, tav. XXXIV.

Ogni forma di reliquiario è rappresentato a Venezia, se debbo giudicare dai modelli che io esaminai; da quelli simili a piccola cassa, nel Tesoro di S. Marco, ai modelli unici a cilindro (tav. LVI bis *a*) abbinato nella chiesa dei SS. Giuliano e Floriano, triplici, a tre cilindri (idem *f*.) più o meno ricchi, ai

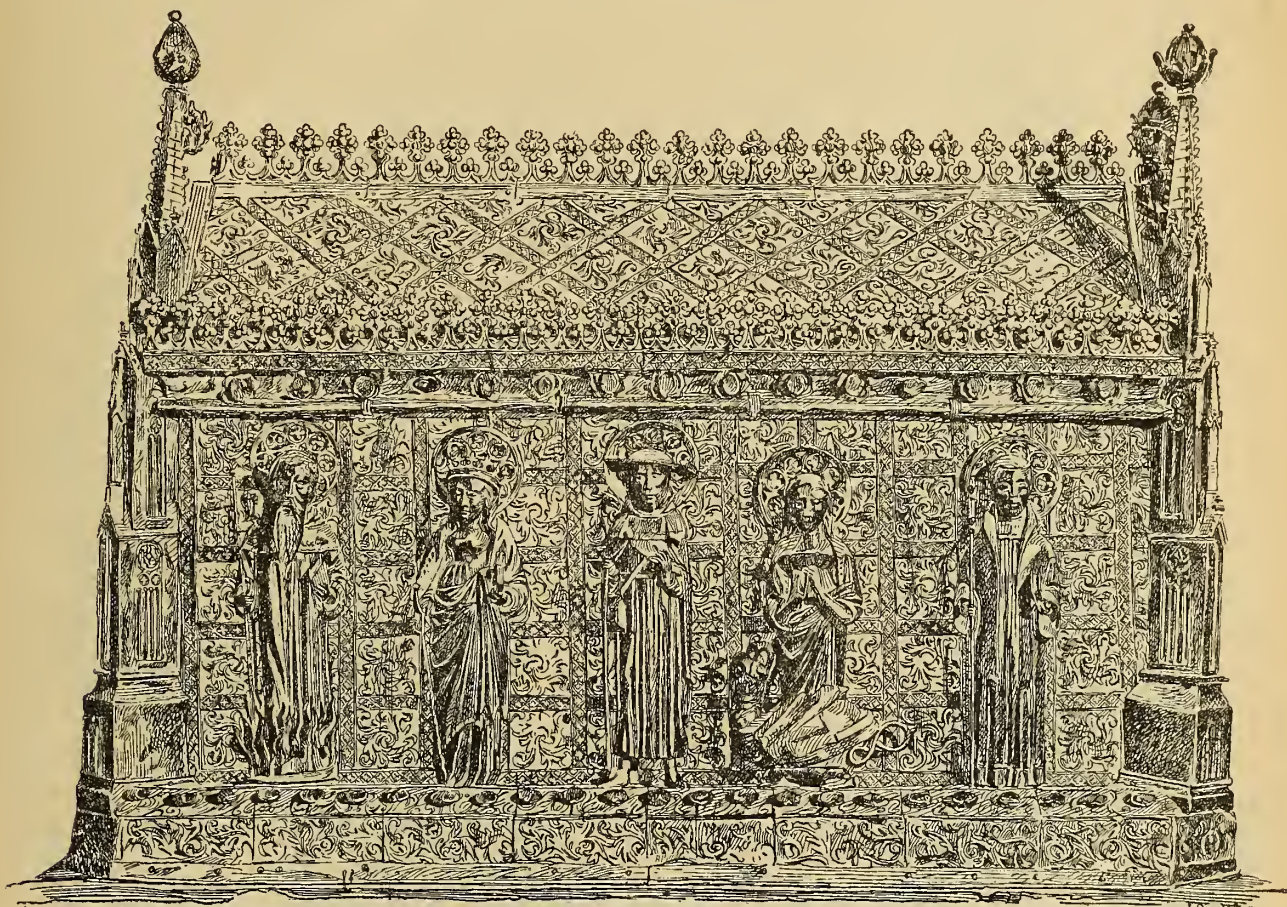



Fig. 405. — *Aosta:* Reliquiario di S. Grato, nel Duomo (Fotografia Alinari, Firenze).

modelli con edicoletta fastosa (idem *d*) e a cupola su cilindro, come un modello squisito nel Duomo di Caorle (idem *c*) (1) onde Venezia ha il compagno a S. Luca (si allude al reliquiario pel dito di S. Agnese) e a trittico, quasi piccolo altare, come ciò vedesi a S. Tommaso Ap., o a forma di avambraccio come esiste a S. Pantaleone (2), o a piede come si vede a S. Lorenzo (il reliquiario cui si allude apparteneva al Tesoro di S. Maria de' Servi ed è molto fiorito) e nel Duomo di Chioggia, il quale vanta un simile reliquiario molto ragguardevole (idem *b*).

Il reliquiario del sangue di N. S., nella chiesa di S. Tommaso, è in ottone dorato; un trittico, con alte cuspidi sormontate da statue, la cuspide di mezzo più grande e più alta delle altre due, e le valve laterali a duplice fila di pseudo-nicchie, lastrine con smalti traslucidi ed immagini suddivise così: a destra sopra — S. Andrea, S. Agnese di Praga, S. Venceslao; sotto — S. Margherita, S. Agnese m., S. Chiara: a sinistra, sopra — S. Girolamo, S. Iacopo ap., S. Pie-

(1) L'ostensorio di Caorle, dono del vescovo Civian, di cui reca lo stemma, fu venduto nascostamente ad un argentiere di Venezia che lo rivendette a un caorlese, il can. Alberto Rossetti, il quale, morto, lo lasciò al Duomo della sua città nativa, che riebbe così lo squisito oggetto.

(2) Il Duomo di Ferrara possiede il braccio di S. Giorgio oggetto d'oreficeria che risale al 1388 (data inscritta nel braccio), il quale ebbe un parziale rifacimento nel 1499 da Zemignan de Bozon e M. Francesco. Un reliquiario a mo' di avambraccio, è posseduto dalla Collegiata di Chieri, di un Niccola de Rubrinis (1388) e dal Duomo di Pistoia, sotto il titolo di « braccio di S. Zeno », d'argento dorato arricchito da pietre, e, nelle dita, da due anelli vi si legge: ANNO D· MCCCLXVIIII FECIT FIERI BENEDICTVS DE PISTOYA .... PER MANVS MAGISTRI HENRICI BLANDINI. Il lavoro di cesello, lodevole, appartiene alla seconda metà del secolo XIV, come vien detto nella epigrafe. Un reliquiario, a mo' di avambraccio argenteo, lo possiede altresì il Duomo di Teramo; e si dice di S. Berardo, essendo artisticamente pressochè insignificante. Altri simili reliquiari furono indicati; chè i reliquiari di cotal forma sono numeresi. Non citai il reliquiario argenteo, a forma di avambraccio, con sei stemmi della città, del popolo, dello spedale, che possiede lo spedale di Siena, e la firma MANV GORI SER NEROCII MCCCCXXXVII.

tro; sotto — S. Veronica (?), S. Caterina, S. Barbara. Tuttociò va coronato di cuspidi, alternate a sottili pinnacoli, ripetute sul vano di mezzo, il quale accoglie due angioli inginocchiati a custodire l'ampolla, dando luogo a un complesso un poco monotono, che si apre e si chiude sur un basamento rigidamente architettonico. Opera del sec. XV si indica, il reliquiario descritto, fra i cospicui pezzi d'oreficeria quattrocentesca esistenti a Venezia, e la chiesa di S. Tommaso l'ebbe in regalo, verso il 1838, dal sacerdote Guglielmo Wambel.

Fig. 406. — *Torino:* Reliquiario di S. Andrea ap. di Efisio Manno, parte anteriore. (Fotografia comunicatami dal Ministero della P. I).

La stessa chiesa possiede un altro reliquiario, ottone a sbalzo, su cui sta la seguente iscrizione: HOC TABERNACVLUM SANTI IGINI PAPE MARTIRIS FECIT FIERI VENERABILIS IOHANES DE PADUA SACRISTA 1446 LUIO. Ha la forma originale di un tubo sopra la quale si svolge un motivo gotico, geniale corredo all'immagine di S. Iginio.

Chioggia e il suo Duomo, oltre il reliquiario in forma di piede conserva un reliquiario dei SS. Felice e Fortunato, in forma di calice colla coppa in cristallo di rocca, opera trecentesca del veneziano Nicoleto come informa la inscrizione lunga e bizzarra. MCCCLXXXII. DIXVI AGOSTO. ERANO INTRADO. FO. SEPELITO QVELO. TESTATORE. CHE DELSO AVERE. EBE ORDINATO FOSE COPITO A ONOR DEL SIGNORE QVEST OPRA. BELA. CHE. DI. GRAN. VALORE. QVI DENTRO. EL NOSTRO DIO FOSE. MOSTRATO. AÇO. CHE LIE PERDONE. ONIPECATO DE CHIOÇA. FO. TVTO. SO PARENTATO. SER NICOLETO. BELI. FO. CHIAMATO. Un modello delicato di reliquiario trovai a Tricesimo — ottone trecentesco, a giorno, filiforme (Tav. LVI *e*)

Il Piemonte, ròcca di goticismo, possiede ancora una quantità di reliquiari che non so precisare. Li supera tutti l'urna-reliquiario di S. Grato nel Duomo di Aosta (fig. 405), monumento che gode una fama la quale vola al di là dal Piemonte.

Fig. 407. — *Torino:* Reliquiario di S. Andrea ap. di Efisio Manno, parte posteriore. (Fotografia comunicatami dal Ministero della P. I).

La famiglia Challant, la cui storia si innesta indissolubilmente alla valle d'Aosta, fu molto generosa verso il Duomo di questa città, al cui Tesoro contribuì. Tesoro ricchissimo un giorno, oggi ancor superbo d'opere insigni, cominciando dal dittico eburneo d'Onorio (1) agli argenti, agli ori, alle gemme, al cammeo romano di cui è detto a suo luogo, e finendo all'urna-reliquiario di cui ora si parla. Essa consta d'una arca rettangolare d'argento battuto e fuso, sormontata da tetto fiancheggiata da pilastri a vari piani con finte finestre e animata, sulle pareti floreate, da undici statue in bassorilievo. Lavoro del sec. XV, è notevole oltrechè per la bellezza, per le dimensioni (alt. 0,78, lungh. m. 1,10, largh. 0,45) ed ha, nei suoi ornamenti, varie pietre dure e alcuni cristalli di monte che s'allineano su due fregi, alla base e alla cima del reliquiario, il quale riceve,

---

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, fig. 99.

da queste pietre, un colore che trova la corrispondenza nella cresta finale a trifogli smaltati. La sobrietà della inquadratura conferisce un titolo speciale al presente monumento, essa occorre pertanto a dar risalto agli ornamenti minuti del fondo, come il disegno assai precisa; ed i suoi Maestri principali, un Guglielmo di Val Locana ed un Giovanni de Malines (ambedue residenti ad Aosta), lavorarono francesemente l'urna-reliquiario di S. Grato, che si annuncia finita all'epoca del vescovo De Prez nel 1458.

Fig. 408. — *Torino:* Ostensorio nell'Arcivescovado (Fotografia comunicatami dal Ministero della P. I).

Il Duomo d'Aosta offre alla curiosità, il reliquiario di S. Giocondo vescovo successore di S. Grato, patrono della diocesi, simile al precedente, alquanto più piccolo, ornato da statue e colonne, amplificato nel sec. XVII. E mostra altresì un nobilissimo ostensorio in rame dorato a mo' di tabernacolo, con finestre cuspidate, merli, trafori, ideato con garbo, eseguito con bravura, ricordo dell'arte di Pietro Vanini, il celebre orefice ascolano e per questo assegnato al Vanini medesimo.

Il ricordo dell' arte vaninesca ivi esiste in guisa che il nostro oggetto può dirsi la parafrasi del bellissimo crocefisso d'Osimo a noi noto (1), ma questo e i pregi, specie formali, non autorizzano l'attribuzione al Vanini, in guisa definitiva. Contentiamoci di dire che il Duomo d'Aosta possiede un bellissimo ostensorio quattrocentesco.

Presso Aosta il Priorato di S. Orso conserva, anch' esso, un cospicuo Tesoro il quale, benchè lungi dall'opulenza antica, vuol essere rammentato con un reliquiario argenteo (1365), uno dei tanti doni di

Fig. 409. — *Torino:* Ostensorio nell'Arcivescovado (Fotografia comunicatami dal Ministero della P. I.).

Giorgio di Challant, superbo oggetto a forma di arca con un piccol tetto come il reliquiario di S. Grato; agli angoli esso porta delle torricelle e sulle pareti, divise da piccoli archi schiacciati, alcune statue a grande rilievo, emergenti su un fondo romboidale floreato. Tra i santi figura il titolare della Collegiata; e il reliquiario veduto da due lati misura un totale di 0,45 in lunghezza, 0,24 in larghezza e 0,42 in altezza (1).

Torino, che non interessa il medievalista, qui viene rappresentato da due ottimi lavori: il reliquiario di

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, pag. 408.

(1) Riprodotto in *L'Arte antica alla Naz. di Torino* del 1880, tavole XXVII e XXVIII.

S. Andrea ap. nella Raccolta di Efisio Manno, in forma di tempietto con colonne tortili graffite e smalti, lavoro piemontese del sec. XV (fig. 406 e 407), e un ostensorio gotico (fig. 408), anteriore al reliquiario precedente, piuttosto assegnabile alla fine del sec. XIII che ai primordi del secolo successivo. Lascio da ultimo l'ostensorio cilindrico su un fusto agilissimo (fig. 409), anche questo conservato a Torino, nell'Arcivescovado, cui appartiene l'ostensorio più antico che misi allato di esso, perchè il rapporto della snellezza gotica coll'agilità, non ancor conseguita dallo stile nascente, ivi ispira osservazioni allo storico.

Ai raccoglitori di nomi rammento il reliquiario avambraccio nella Collegiata di Chieri, d'un Niccola de Rubrinis, che firmò questo lavoro nel 1388.

Un reliquiario sul genere di quelli piemontesi offre il Duomo di Genova; ciò vale il dire che esso ha forma di arca e non ha linguaggio schiettamente nazionale. Infatti è così. Scampato al saccheggio napoleonico, al quale non si sottrassero altre opere d'arte italiche, il reliquiario genovese va diviso in dodici partimenti per mezzo di sottili pilastri che terminano a pinnacolo e ricevette, in ogni partimento, un baldacchino su cui la mano d'un artefice quattrocentesco cesellò rosoni, fogliette e simili; su ogni fondo di partimento, lo stesso artefice mise delle finte finestre dove le immagini, in altorilievo, rappresentanti la vita di S. Giovanni, pigliarono posto a narrare gesta note; la base, con alcune sagome, va coperta da un finestrato minuto, e il tutto emerge su quattro leoni accucciati. L'autore di Porto Maurizio, ci si svela colla seguente iscrizione sul lato posteriore della base: HOC OPVS FACTVM FVIT IN TEMPORE PRIORATI D. D. LAZARI DE VIVALDIS ET JOHANNIS DE PASIANO MCCCCXXXVIII DIE MAI ET THERAMVS DANIELVS FABRVS FABRICAVIT. Risulta infatti che questo Teramo aveva officina in Genova, verso la metà del sec. XV, e risulta altresì che il reliquiario fu terminato nel 1441 da un Simone Caldera d'Andora (A. è paese poco distante da Porto Maurizio), il quale non dovette alterare il disegno, tanto esso è organico; onde conviene riconoscere nel Caldera, il continuatore, dirò così passivo, dell'opera condotta molto innanzi dal Teramo il quale, unico, figura sull'iscrizione.

Il reliquiario di S. Giovanni a Genova forma un pezzo cospicuo d'oreficeria, ma la sua bellezza non seduce; appaiono leggieri i pilastri, gravi i baldacchini, e immagini volgaruccie. Contuttociò l'aspetto solenne e la ricchezza, sembrano ivi ideate apposta a richiamare l'attenzione di chi mira a scegliere pezzi significativi in ogni industria artistica.

Il calice medievo è il calice per eccellenza, sopratutto quello gotico, colla coppa conica, il piede mistilineo o poligonale, composto da curve rientranti, e il nodo a tempietto poligonale ancor esso. Molto più alto che largo, il suo motivo fisso consiste in una coppa oblunga e in una sottocoppa, la quale sale raramente a marcata altezza; sotto di essa il sostegno verticale sottile, quadro o poligonale, è suddiviso a metà da un anello a nodo, il quale si destina a' più leggiadri ornamenti — nicchiette con statue, medaglioni, tondi, polilobati, con smalti e foglie a riempire i vani. — Il sostegno s'innesta al piede sempre ampio. Nei calici semplici, sorge da una pianta non complicata, nei ricchi pompeggia in curve e rette associate come nella base de' pilastri polistili. Il nodo — non vana ripetizione di quello de' pastorali — è necessario, poichè serve a tener bene il calice in mano, e il piede polilobato agevola la frazionatura degli ornamenti e si offre, facile, a ricevere medaglioni e figure distribuite in una superficie logicamente preparata alla suddivisione dei motivi.

In genere si constata maggior semplicità nei calici appartenenti alle scuole dell' Italia settentrionale (a parte lo sfarzo abituale a Venezia) che in quelli relativi alla scuola toscana, i quali hanno sempre il piede mistilineo; così i primi non si ornano quasi mai di sottocoppa, e la coppa hanno molta aperta e conica e la semplicità ricevono dalla tenuità degli ornamenti.

Veda i calici di scuola senese e fiorentina o toscana. Ne dò uno bellissimo trecentesco, appartenente al Duomo di Pistoia (fig. 410), descritto in un Inventario dell' Opera (1501), colle parole « *Uno calice d'oro con patena fu di S. Acto, picholo* » e quasi così descritto in tutti gli Inventari fino al Dondori, storico pistoiese, che lo chiama « il calice del Beato Atto ». Questa designazione non deve sviare il giudizio (1).

---

(1) Il Beani respinse ogni idea che il calice sia stato adoperato da Atto vescovo di Pistoia non risalendo, col suo stile, tanto in alto (XII sec.). soltanto dal 1501 in poi il calice venne riunito agli oggetti del Tesoro del Duomo, e molti anni dopo si chiuse nell'urna col corpo di detto Santo, onde fu trovato nel sepolcro del Beato Atto il 30 luglio 1840, quando si fece la ricognizione del cadavere. Beani. *La Sagrestia « de Belli Arredi »*, cit. p. 5-9 e *Bull. st. pist.*, III, fasc. 1. p. 1. in cfr. allo Zdekauer in *Un Orefice del Dugento*, p. 13, che non ammette l'opinione del Beani: la quale, invece, devesi sostenere. Sulla base del calice si legge: HIC . CALIX . CVM . PATENA . REPERT . FVIT. CVM. CORP. DI . ATHONIS . DVM . IDEM . RECOGNITVM. FVIT. DIE. XXX . IVLII. MDCCCXL.

Vuolsi che la coppa sia più antica del piede e sia stata adoperata dal Beato Atto; la quale cosa potrebbe accogliersi, nulla ostando che ciò non potesse essere; ma volge al ridicolo trovare nel Tigri, storico pistoiese, che il calice fu fatto intorno al 1130, mentre le sue forme parlano il linguaggio del sec. XIV; onde, nel nostro caso, esprimono realmente la sontuosità cui ambirono nei calici le scuole toscane come venne annunciato, espressa nel calice pistoiese, da una sottile lavorazione di filigrana la quale procura allo sguardo infinito piacere.

Siena ebbe relazioni intime sino dal Dugento con Pistoia, sul campo dell'oreficeria; ed ecco che gli orefici trecenteschi aumentano ivi il loro numero con un Duccio di Donato esecutore, nel 1372, d'un calice dorato con smalti, per la chiesa pistoiese di S. Maria *foris porte* distrutta. Cotal nome, ignoto a Gaetano

Fig. 410. — *Pistoia:* Calice della Sagrestia « de' Belli Arredi » nel Duomo.

Milanesi, emerge da un documento nell'Archivio Comunale della predetta città, ove si parla di detto calice il quale non esiste più (1). Non va confuso il calice di Donato, con uno dello stesso tempo di Andrea Piero Braccini; che è un argento con nielli e smalto, il quale vuolsi ricordare a titolo d'onore.

Un calice toscano, che pochi conoscerebbero se non

Fig. 411. — *Barga* (Lucca): Calice nella Pieve di S. Maria, ora Duomo, (Fotografia Alinari, Firenze).

fosse stato messo alla Mostra d'Arte Sacra tenutasi a Lucca nel 1893, appartiene alla Pieve di S. Maria di Barga, ora Duomo. La chiesa di Barga, ricca di sacri arredi antichi, belli e ben conservati, si pregia del nostro calice (fig. 411), cesellato e smaltato, il quale ricorda in qualche punto un calice d'argento di Sulmona, eseguito da Ciccarello di Francesco, onde sarà parlato. L'attribuzione del calice di Barga al secolo XV, appare pienamente giustificata, anche da ciò che è quattrocentesco il calice sulmonese, (si potrebbe dare anche alla fine del XIV sec.), e l'artista fiorentino del calice di Barga FRANCISHVS (sic!) VANNIS DOLIX DE FLORENTIA, non va taciuto. Le firme debbonsi raccogliere (1).

(1) *Disc. sulla storia artist. senese,* nella parte dell'Oreficeria; cfr. *Sulla st. dell'Arte toscana. — Scritti vari,* Siena 1873, p. 61 e seg. e nelle notizie premesse allo scritto su Giovanni Turini, vol. cit. p. 135, e seg.

(1) Nel Catalogo dell'Esposizione (Lucca. Tip. A. Marchi) si assegna al XV secolo; l'Onestini e il Ridolfi invece, nell'*Invent. art. prov.*, lo assegnano al secolo anteriore. Il calice di Barga va corredato dalla patèna analoga.

È bello l'uso antico di unire all'opere, il nome dell'esecutore; ciò aiuta a comprendere le varie scuole. Il noto Maestro Goro di ser Neroccio, orefice senese, firmava un calice argenteo con smalti nel Museo Nazionale di Firenze, † GORO DI S. NEROCCIO ORAFO DE SENIS; a lui stesso si attribuisce un calice, rame dorato con nielli smaltati sul nodo, proprietà dell'Istituto dei Sordomuti a Siena: e Neroccio, che pur firmava un calice nell'Arcivescovado della stessa città. † THOMAS VANINI DIE (sic!) SENIS ANO D. 1420, firmava un calice di bronzo dorato, gotico, esistente nella parocchia di S. Leo-

Fig. 412. — *Sulmona:* Calice nel Tesoro del Duomo.

nardo a Montefollonico (Siena); e la Metropolitana fiorentina, che possedeva vari oggetti di Andrea Arditi, si ornava (così nell'estratto d'Inventario relativo a S. Reparata di Firenze [1413]), « *d'un calice d'ariento dorato, grande, smaltato con l'arme di S. Zanobi, nel quale è scritto Andrea di Ardito maestro colla patena smaltata, quando Christo va in Cielo. Item un calice mezzano d'argento dorato, smaltato, con molte figure di Santi fatto nel 1331, fatto per maestro Andrea d' Ardito, sendo ch'è scritto nel detto calice colla patena ecc* » (1). Nè si oblii il famoso Maestro Toro, senese, chiamato nel 1320 da papa Giovanni d'Avignone a fare: « *unum magnum calicem de aureo, ponderis decem marcharum, quinque unciarum, et trium quartorum uncie ad pondus Curie romane;* ed è interessante un calice con smalti, nella Collezione Spitzer, firmato PAVOLO DI GIOVANNI ET JACOMO DE SENIS artisti, i quali, si rivelano maestri.

Il toscanesimo si diffondeva; direttamente o indirettamente, Siena e Firenze sono presenti in molti luoghi ove si vanta il trionfo di oreficerie gotiche.

Nel Duomo di Montefiascone vidi due calici di gusto toscano, interessanti specialmente per le firme; sul primo calice, argento con dischi cesellati e smaltati, si legge: HOC OPVS FECIT PETRVS AVIAS JVDICE AVRIFICE DE VITERBIO AN. D. MCCCCXXVII (2); sul secondo, rame dorato pur con dischi a cesello e smalto, si legge: ARCIMANNO BATTISTA DI VITERBIO ME FECIT.

Gli Abruzzi aderirono alla Musa toscana.

Ecco il calice di Sulmona (fig. 412): il confronto col calice di Barga ne dimostra una certa analogia alla base del piede e nel giro d'angioli sulla sottocoppa. Esso appartiene alle magnificenze abruzzesi o, meglio sulmonesi, e vanta la patèna analoga (fig. 413). Conservato nel Duomo (S. Panfilo) è un argento dorato, ricco di smalti ed ha la seguente inscrizione, † HOC OPVS FECT CICARLVS FRACISCI †, a indicare l'autore conosciuto soltanto per quest'opera, sufficiente a dargli un buon posto sul campo dell'oreficeria gotica. Costui, disegnando le mezze figure della sottocoppa, si ispirò ad imagini toscane, e gli angeli compongono un fregio delicatissimo (fig. 414), sormontato a distanza da una fascia in cui si leggono le parole: † CALIX . ISTE . TIBI . SIGNATVS . PAMPHILE . SANCTE . SANGVINE . PLACET . IBI . DOMINVM . QVAM . IVDICET . ANTE.

Vuolsi che questo calice sia un regalo d'Innocenzo VII (1404-6) sulmonese. L'epoca del calice, tenuto conto del movimento stilistico negli Abruzzi, potrebbe essere qualche po' anteriore al 1406, anno della morte di Innocenzo VII. Quanto alla patèna essa, nel suo mezzo, ha uno smalto coll'Annunciazione di Maria ed interessa quanto il calice; il quale, in certi

(1) Vasari, ediz. Milanesi, vol. 1, p. 442, nota 1.

(2) L'orefice Giudice di Viterbo eseguì la bella croce di Celleno, citata.

particolari (il nodo a formelline angolate a guisa di cuore), ricorda un altro cospicuo pezzo d'orificeria sulmenese, nel Tesoro del Duomo di Sulmona, un pastorale di cui sarà parlato. Attorno alla storia dell'Annunciazione spicca su lo smalto rosso opaco, la presente scritta: † SALVE † PLENA † MVNDI † SALVS † MVLIERVM † VERO † LAVS † TEQVM † ERIT † DOMINVS, in bel carattere gotico.

Il calice e la patèna contengono il marchio SVL dell'Università, segno che trattasi d'opere sulmonesi (1); ed il calice stesso ha molta analogia con un calice, argento dorato della Collezione Spitzer, appartenente, alla fine del secolo XIV coll'iscrizione: † SORE PAVLA. DE. CHARAMANICO †. (Caramanico è città presso Chieti, nota per altri oggetti d'oreficeria).

Un calice abruzzese, bello nella linea generale, arricchito da medaglioni sul vaso, sul nodo, sul piede trecentesco, vedesi al Duomo di Civita di Penne; e fra gli oggetti meno noti, si indica un calice a Luco nella chiesa madre, gotico, col marchio SVL degli orefici sulmonesi, si come un calice analogo vedesi nella chiesa di S. Eustacchio a Scanno (2) e si indicano tre calici del XV secolo, posseduti della chiesa matrice di S. Maria del Colle a Pescocostanzo, con smalti da me però non veduti (3).

Uno dei calici più ampi a me noti appartiene al Museo dell'Università di Perugia; calice e patèna del secolo XIV di Cataluzio da Lodi (CHATALVTIVS PETRI DE TVDERTO ME FECIT) con medaglioni, smalti, decorazione a filo ritorto, quasi filigrana, e la rappresentazione del Calvario sul grande tondo della patèna. Lavoro di merito eccezionale, mette in viva luce l'orefice Cataluzio, ed io lo cito come opera di primo ordine non lungi dal calice sulmonese (tav. LVII). La bellezza sua risiede specialmente in quarantotto quadretti riguardanti la Vergine rappresentanti santi domenicani o profeti o angeli, e la sua patèna, con sette medaglioni smaltati, quello del mezzo, grande, narrante la scena del Calvario, non dà meno valore al Maestro di cotale opera, di quanto questi non ne riceva come autore del calice monumentale. Il quale non va confuso con uno simile nella chiesa di S. Domenico, cioè con un calice che servi al beato Benedetto XI (1303-5); ed io trovai nella Metropolitana di Bologna, un calice del vescovo

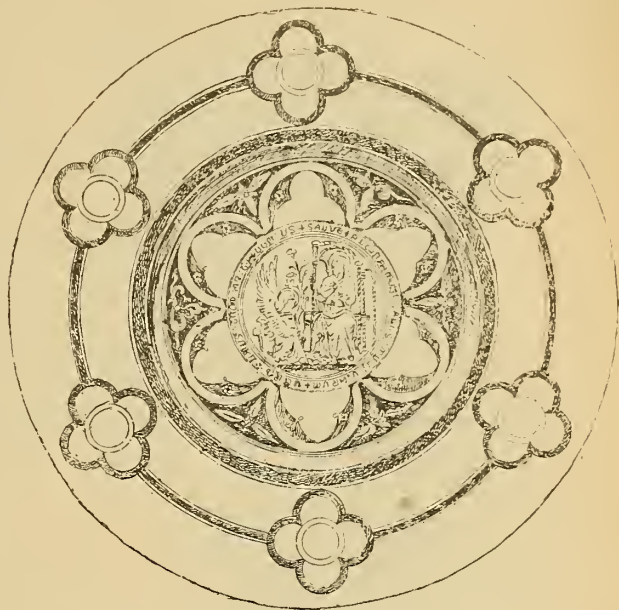



Fig. 413. — *Sulmona:* Patèna di un calice nel Tesoro del Duomo.

Nicola Albergati, che ha qualche riscontro nel calice universitario di Perugia.

Un calice coevo a quello di Perugia, colla patèna relativa, argento dorato, con smalti e filigrana, è posseduto dalla chiesa di S. Erasimo a Veroli, e la scritta ne rivela l'ordinatore non l'orefice: † HOC OPVS FECIT FIERI DNVS NICOLAVS MASI CANONICVS VER. Nè metterò fra le singolarità, un calice quattrocentesco, nella Collegiata di S. Anastasia, Roma, colla coppa di maiolica bianca. Pezzo evidentemente voluto godère. Un simile calice, argento e avorio, vedesi nel Tesoro del Duomo di Milano, molto ampio (35 cent. d'altezza).

Antitesi ai grandi calici, un calice quattrocentesco, senese, piccolo, appartenente all'Istituto del Bambino Gesù a Gualdo Tadino finissimo nel disegno, negli smalti, nel lavoro, va indicato non tanto perchè sale a non piccola importanza artisticamente, quanto perchè reca la firma d'un orefice sconosciuto: † DVCI | VS. D. | ONATI. E. SOTI. FECIEROT ME.

Siena di nuovo dunque; — eppoi Sulmona. Nel celebre Tesoro di S. Niccola a Bari, esisteva un gran calice, argento dorato con sei smalti sul piede ed altrettanti sul nodo, lavorato a Sulmona; ed un altro con patèna d'argento e il piede fatto a guisa di stella, l'uno dovuto alla pietà di Rinaldo

(1) Nella *Rivista Abruzzese*, 1890, p. 121 è studiato ampiamente quest'oggetto d'orificeria, riprodotto in Gmelin, tav. I. e III, IV e in Piccirilli, *Monum. Sulm.* Per accidente il medaglione nel mio disegno si presenta spostato; esso deve corrispondere, a' piedi, ad una punta degli archi tribolati, non ad un arco.

(2) Piccirilli., *La Marzica* p. 33.

(3) De Nino — *Tesori d'Arte da un paese dell'Abruzzo* in *Secolo XX* giugno 1901 e *Sommario* p. 56. Il De-N. uno l'assegna al XIV sec.

de Lecto sulmonese e giustiziere in Terra di Bari nel 1304; l'altro dovuto alla magnificenza del provenzale Pietro de Moreijs, assunto alla carica di priore della chiesa di S. Niccola, nel 1335; — ciò viene notato con singolare premura dal Rogadeo il quale — si ricorda lettore ? — pubblicò e commentò l'Inventario trecentesco di questo Tesoro.

Non Bari, ma Bitonto, viene qui rappresentato da un leggiadrissimo calice (tav. LVII *c*), anche esso di scuola abruzzese. Il marchio TER indica TERAMO; e si consideri il profilo dolce della coppa, e il nodo che si allarga deliziosamente allontanandosi dal consueto tema decorativo.

Palermo, ossia il Monastero cassinese di S. Martino delle Scale, nei dintorni, possedeva un prezioso calice argenteo, dorato, d'un'artista di verso il Quattrocento,

Fig. 414. — *Sulmona:* Fregio di angeli sonanti di un calice nel Tesoro del Duomo.

un Pietro di Spagna orefice in Palermo come si attesta dall'iscrizione riportata dal Di Marzo. — Chè il calice venne rubato e, a stento ricuperato, si ridusse guasto, così, che l'antica bellezza restò offuscata e con essa la iscrizione: PETRV DE SPAGNA ARGINTERI DI PALERMO ME LABORAO PETRVS DE SPAGNA FECIT. Esso calice ricevette il plauso degli intelligenti. anche per alcuni nielli, di piccolissime figure (1).

Non abbandoniamo la tav. LVIII ove, allato di un delicato calice di Bologna (*b*), un calice di Burano (*a*), colla sottocoppa un po' pesante, amareggia lo storico che vuole le espressioni nitide. Il nodo, pertanto, non potrebbe essere meglio gotico, il piede più classico; e l'epoca vien giù al secolo XVI e la coppa emerge da una sottocoppa di vimini, circondata da fascia floreale, mentre il piede si incurva a sei lobi e il nodo s'apre a piccole statue in gentil maniera. Internamente il piede contiede delle parole: 1521 TEMPORE P. IOANNIS. VIO. PLEBANI BAPTISTA TAIAPIERA. PETRI SENO ET. PEREGRINI PEREGRINO, a indicare il tempo in cui il calice venne eseguito; alcune altre parole ne indicano un restauro avvenuto nell'anno 1742.

(1) Di Marzo Op. cit. vol. III p. 195.

Il nodo edicolare, tuttochè in uso, richiama il calice di Gravedona (fig. 415) rigido nella coppa, con un coronamento a archetti, a capo del piede, inusato.

In Lombardia gode molta fama il grande calice visconteo nel Tesoro del Duomo di Monza, trecentesco, d'argento dorato, con smalti. Sul piede del calice si allineano vari santi entro nicchie alternate a pilastri, coronati da sottili pinnacoli; tre piani di nicchie si avvicendano sulla colonna del piede in questo famoso calice, ben proporzionato, elegante, anche nella coppa, la quale sboccia da una serie di archetti, con entro imagini smaltate, quasi a formare il boccio di vaghissimo fiore.

Vuolsi che il nostro calice sia stato regalato al Tesoro monzese dall'arcivescovo Giovanni Visconti, e appartenga al 1345; ma è più possibile che rappresenti un dono di Giangaleazzo Visconti († 1402) onde il calice reca le imprese.

Manca la firma del Maestro; non così avviene in un calice della Parrocchiale di Bracca (Bergamo) tenuto in molto conto, firmato da un artista il quale fece onore alla nostra città: Pandolfo da Vertova (HOC OPVS FECIT PANDOLPHVS DE VERTOVA, 1448) Maestro a que' Lorenzoni che citai, parlando di un crocifisso nel Carmine di Bergamo.

Venezia, che ricevè dall'Oriente influssi vivi di sfarzo, mostra cotali influssi in un calice dell'Arciconfraternita di S. Rocco, usato da Pio VII, ricco di foglie e smalti (1), e in una pace trecentesca, fra le poche esistenti, notevole; argento smaltato coll'effige della Vergine, non corrispondente allo stile decorativo di questo bel pezzo d'oreficeria, col fondo ridente di fiori, foglie, filigrane, perle orientali. Tanta ricchezza fa sovvenire un calice della chiesa di S. Corona a Vicenza, la cui coppa, in forma singolare, e il cui assieme esulante dal carattere comune, ispirò la falsa idea che fosse bizantino. Nota l'Urbani de Gheltof, che il calice di Vicenza, ha analogia con due esemplari pubblicati dall'ab. Bèla Czobor (2), attribuiti al XV sec., ma assegnabili al secolo successivo, eseguiti in Dalmazia da orefici orientali. Un calice del Tesoro di S. Marco, rosseggiante in granati col nodo gotico e il piede a sei lobi, appartiene allo stesso tipo (3).

Lo sfarzo veneziano ha forti risonanze in un leggiadrissimo calice non veneziano, di S. Pietro Martire a Murano, col piede figurato da varie scene, sulla Strage degli Innocenti, e con sei stemmi smaltati nel nodo e la iscrizione curiosa: GOT HELF (*Dio aiuta*) MIR ARM (*me povero*). Lavoro tedesco, il calice fu dono di Tedeschi visitanti la chiesa, non di S. Pietro Martire, ma di S. Stefano; chiesa soppressa, la quale diè al S. Pietro i suoi oggetti e le sue reliquie (4). Lo sfarzo mantiensi in un calice a S. Eufemia alla Giudecca, veneziano, lavorato sottilmente dalla base polilobata al nodo, ai pezzi del fusto, fuor dal nodo, alla sottocoppa, la quale si anima di angeli colle ali spiegate che muovono la linea della sottocoppa, ondeggiandola. Ho parlato di molti calici, ne abbiamo visto un certo numero d'ogni scuola, quindi il riconoscere la sapienza dei nostri orefici gotici, in questo particolare soggetto, corrisponde a offrire alla verità il giusto omaggio.

Nuove bellezze ci attendono su altri campi non meno fioriti.

Pubblico un gruppo di pastorali toscani (tav. LIX) rappresentati dai loro ricci (5); il primo (*a*) trecentesco, forse senese, ha qualche risonanza nei celebri reliquiari del Duomo di Orvieto, ceselli fervidi di Ugolino e Viva da Siena, ed è una delle

Fig. 415. — *Gravedona* (Lago di Como): Calice in S. Maria del Tiglio (Fotografia Alinari, Firenze).

opere più fini a me note in questo genere. I suoi smalti verdi e azzurri i suoi nielli, la sua grazia ingenua, le sue figurine di tutto rilievo, soprattutto l'angelo in piedi, statuetta profondamente ispirata, formano un assieme che gli occhi non si stancano d'ammirare. A tanto giunse l'oreficeria toscana, e insisto a dir senese, così nella ricerca poetica dei particolari, come nell'unione dei particolari col tutto.

Varrà conoscere anche il pastorale appartenente a S. Galgàno (*b*), ora nel Museo dell'Opera di Siena, rame dorato coevo al precedente, non egualmente

(1) Nicoletti, *Illustrazione della Chiesa e Scuola di S. Rocco in Venezia*, Venezia 1885.

(2) *A középkori egyházi müvészet Kézikönyve*, Budapest 1875.

(3) *Mostra Eucaristica*, p. IX.

(4) Cicogna *Inscr. venez.*, vol. VI.

(5) Barrault e Martin. *Le bâton pastoral*. Studio archeologico con 5 tav. colorate, Parigi 1856. Due bastoni pastorali gotici furono riprodotti, in cromo, diligentemente dalla Società Arundel, — sono pastorali d'avorio e oro, frammenti, appartenenti al Museo di Kensington. V.ª *Chromolithographs of the principal objets of Art. ecc.*, Londra 1868 tav. III.

delicato, pure dicente il decoro della scuola senese. Esso fa risovvenire dolorosamente le dispersioni avvenute nel Tesoro addetto alla celebre Abbadia, che il lettore non scorda, avendo presente il magnifico reliquario, ora nel Monastero del Santuccio a Siena (1).

Più fantastico e originale dei precedenti, il pastorale argenteo, a parte a parte dorato, nel Duomo di Lucca (*c*) costituisce una rarità dell'insigne chiesa tanto onusta di bellezze. Agilissimo, sembra meno toscano dei precedenti nel nodo arioso; e il Maestro che lo cesellò, tal si fu, come va dimostrato nella volùta col gruppo di S. Martino a cavallo ed il povero cui il Santo fa elemosina; gruppo finissimo, anzi d'uno stile che non par quello, pur nobile, del resto. Tutto il pastorale fu vilmente impoverito: in tempi non lontani si rubarono ad esso statuette e smalti, e la storia, che tace il nome dell'artista, insegna che il pastorale fu donato al Duomo di Lucca, dall'arcidiacono Lorenzo Trenta nel 1492; al qual tempo potrebbe risalire il gruppo di S. Martino, stilisticamente più gagliardo del riccio, del nodo, del fusto.

Come a S. Galgàno così a Lucca, vedendo il pastorale di S. Martino, si prova una stretta al cuore alle bellezze accumulate dal Tesoro, ora disperse o distrutte (2).

La rapacità degli uomini volse, insaziata e insaziabile, sulle antiche oreficerie; e ogni po' se ne raccolgono le prove.

Nella Collezione Spitzer, occupò un posto ragguardevole il pastorale di Benci Aldobrandini, vescovo di Gubbio (1331).

Lavoro nobilissimo, decorato da smalti e ornati a rilievo, benissimo composto, il pastorale ora pubblicato (fig. 416) colla Annunciazione sul riccio — una delizia specie la Vergine — vivente tra smalti rossi, verdi, azzurri, si deplora che non contenga alcun marchio e non sia conosciuto l'autore, che fu valentissimo; e il pastorale appartiene ai pezzi più cospicui d'oreficeria sulmonese. Risale indubitabilmente alla seconda metà del secolo XIV, dono al Duomo di Sulmona, del pontefice Innocenzo VII un Meliorati sulmonese, di cui conterrebbe (si contesta) lo stemma in una delle formelle che incoronano il nodo. Ciò sarebbe confermato da un Inventario del Duomo, datato 1505, che dice: . . . *ad dicta Ecclesia fu donato una mitra multo pretiosa, et uno pastorale et altre gioie dalla felice memoria d'Innocenzo Septimo.* Il riferimento qui al nostro pastorale non susciterebbe dubbi.

Il pastorale di Sulmona ha compagno il calice sulmonese di cui fu parlato, opera, anche questa nel Tesoro del Duomo, dono dello stesso papa Innocenzo VII. Pastorale e calice hanno somiglianza formale, e l'autore di questo può essere l'autore di quello.

L'Abbadia di Montecassino, cotanto spogliata, conserverebbe i resti d'un pastorale trecentesco. Narra la storia che Andrea da Faenza (1370-73), abate di Montecassino, ordinò per l'Abbadia una mitra ornata di gemme, un anello di zaffiri e un pastorale, il quale sarebbe il nostro, e si conserverebbe in un avanzo della chiesa cassinese, costituito dalla parte superiore o riccio. Trattasi di un rame dorato inciso pieno di smalti a fondo azzurro, su cui s' allargano foglie e fiori verdi, gialli, bianchi e rossi; e l'anelli. si vede, ricco di intrecci, rosoni e busti d'angeli aurato

Il soggetto dei pastorali è vasto, ma i pastorali oggi non sono moltissimi, ossia non sono tanti da compararsi ai reliquiari; ed io ricordo un pastorale gotico di Bologna, nel Tesoro del Duomo (S. Pietro), appartenuto a Niccola Albergati vescovo della città, nei primi tempi del secolo XV, corrispondente a una mitra (disegnata a suo luogo) preziosa, con delle figurine niellate; e mi sovvengo un pastorale nel Duomo di Treviso, resto della ricca suppellettile sacra appartenente al Duomo trevigiano (1), nonchè una mazza arcidiaconale, nel Duomo d' Aosta. Chè lo scrittore d'arte gotica vola non infrequentemente in Piemonte, come vola in Toscana.

Dalle piccole cose appena si voglia salire alle grandi — altari e palliotti gotici — la Toscana si impone.

Due opere monumentali, ognuna di fama mondiale, indicazione estrema di sapienza negli orefici gotici, — ecco s'impongono: l'altare di S. Iacopo a Pistoia e il dossale o palliotto di S. Giovanni a Firenze.

Parlando delle opere eseguite da Leonardo di ser Giovanni fiorentino nella vita di Agostino e di Agnolo sanesi, il Vasari assicura aver fatto quel-l'artista l' altare di S. Iacopo a Pistoia (2) nella

(1) In alcuni inventari di arredi sacri relativi all'Abbadia di S. Galgàno compilati nel secolo XVIII, sono registrati alcuni calici, un turribolo « all'antica », delle pianete, ecc., ma di questi oggetti non si hanno notizie (Canestrelli, Op. cit., p. 102).

(2) Esiste un Inventario del 1424 a indicare cotal ricchezza. Ridolfi, *L'Arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale,* Lucca 1882, p. 234-35.

(1) Biscaro in *L'Arte*, 1903, p. 91 e seg.

(2) Il più recente lavoro (1904) sopra l' altare di S. Iacopo, appartiene al can. Beani: *L'Altare di S. Iacopo apostolo nella Cattedrale di Pistoia,* È un riassunto della storia concernente l' altare, ma non può considerarsi un lavoro definitivo sul nostro insigne monumento. Non indico il Giglioli, autore di un volume su *Pistoia nelle sue opere d'arte* (Firenze 1904, p. 96 e seg.), il quale non scrisse nulla di nuovo sul soggetto dell'altare pistoiese.

quale opera, oltre le statue, che sono assai, fu molto lodata la figura di mezzo, alta più d'un braccio, d'un S. Iacopo, tonda e lavorata tanto pulitamente, che pare piuttosto fatta di getto che di cesello; la quale figura è collocata in mezzo alle dette storie, nella tavola dell'altare, intorno a cui leggesi un fregio di lettere smaltate che dice così: AD HONOREM DEI ET S. JACOBI APOSTOLI HOC OPVS FACTVM FVIT TEMPORE FRANC. PAGNI DICTAE OPERAE OPERARII SVB ANNO 1371 PER ME LEONARDVM SER JO. DE FLOREM. AVRIFIC.

Poche parole, parecchi errori. Il Vasari è sempre così; quando parla d'artisti che non appartengono al Rinascimento, va al disordine ed all'errore. Nel caso attuale, poi, non si salva dall' accusa di negligente; poichè, lavorando a Pistoia nella chiesa dell'Umiltà, ebbe molte occasioni di veder l' altare di S. Iacopo e raccogliere notizie. Contuttociò, scrivendo, volle affidarsi alla memoria che lo tradì. Tralasciò di notare che la iscrizione non si trova intorno alla figura di S. Iacopo per osservare, primieramente, che la tavola dove s'erge la statua attribuita a Leonardo, si compone dei lavori di vari artisti; ed è strano che il Vasari non abbia osservata la diversità degli stili. Poi quella tavola non consta solo di storie, ma di queste e di statuette isolate. Infine la statua attribuita a Leonardo di Ser Giovanni, appartiene invece a Giglio o Gilio pisano. Potrebbe darsi che fosse stata un'altra al tempo del Vasari, ma nessun fatto accenna che la figura di Maestro Giglio, ordinata nel 1348 compiuta nel 1353, sia stata mai tolta dal posto pel quale fu eseguita. Così gli elogi destinati a Leonardo, vanno a Giglio pisano, legittimo autore della statua di S. Iacopo, la quale sale ad alta bellezza.

Procediamo con ordine: S. Iacopo, patrono di Pistoia, ricevette ancor maggior devozione per lo zelo del vescovo pistoiese Atto, il quale, avuta una reliquia dell'apostolo, la mise in una Cappella della chiesa maggiore divenuta, perciò, mèta di pellegrinaggi e sorgente di copiose oblazioni.

La prima notizia d'un palliotto d'argento destinato all'altare di S. Iacopo, risale al 1260 e il ricco palliotto forse sospinse a rizzare una tavola d'argento sull'altare, per la domanda di due operai, Caccialeone di Cacciadrago e Giovanni di Consiglio, fatta nel giugno 1287 e stata accolta. La tavola a edicolette gotiche, cogli apostoli primeggiati da un padiglione nel mezzo, sotto cui stava la Madonna col bambino, fu dunque eseguita; e a questo punto entra in scena un personaggio che Dante infuturò, Vanni di Fuccio o Fucci, strenuo difensore di parte Nera:

Uom già di sangue e di corrucci.

Il poeta nel canto XXIV dell'*Inferno*, visitando la bolgia de' ladri, lo fa parlare così:

Vita bestial mi piacque, e non umana,
Sì come a mul ch'io fui. Son Vanni Fucci
Bestia, e Pistoia mi fu degna tana.

Vanni Fucci fu bollato a sangue dal Poeta perchè avrebbe il 26 gennaio 1293 derubato all'altare di S. Iacopo. Scoperto l'anno dipoi, egli sarebbe stato giustiziato (1295), pel suo furto sacrilego (1). Dante però, confondendo l' altare di S. Iacopo colla sagrestia de' belli arredi addetti al culto dello stesso S. Iacopo, chiamò il Fucci « ladro alla sagrestia de' belli arredi invece che all'altare ». Sta in fatto che il Fucci penetrò nella Cappella rompendone la porta esterna, stando alle vecchie istorie, e stesa la mano sull' altare avrebbe recato ad esso un danno imprecisabile, benchè il furto non abbia corrisposto al bieco disegno del Fucci e dei suoi compagni.

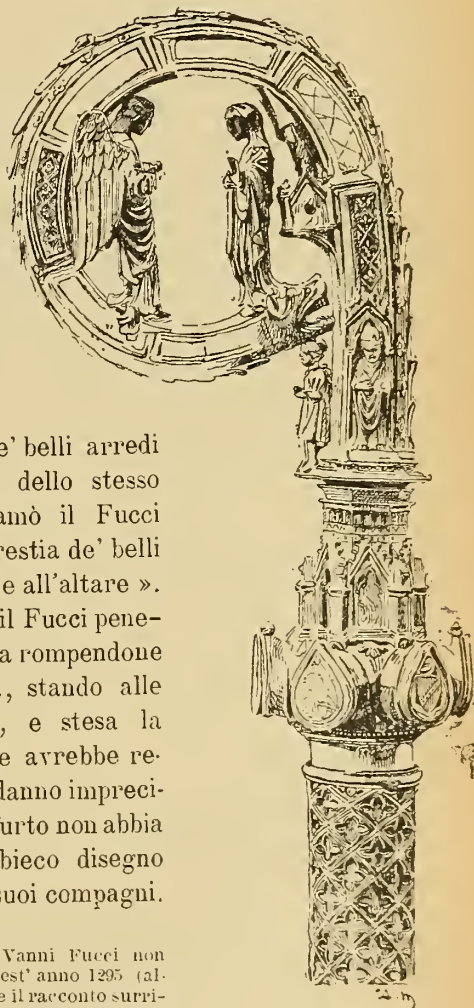



Fig. 416. — *Sulmona:* Riccio di pastorale, nel Tesoro del Duomo (Fotografia comunicatami da V. Bindi).

(1) La morte di Vanni Fucci non vuolsi mettere in quest' anno 1295 (allora cadrebbe in parte il racconto surriferito), vuolsi spingere più innanzi, poco prima dell'aprile o maggio 1300, epoca della visione dantesca; ma questo punto è contrastato. Non si contrasta che Dante abbia conosciuto personalmente il Fucci. Ma dove e quando?

Tuttociò si annebbia pertanto di contrasti (1) e se non inventato di pianta, il furto con relativa condanna, vorrebbesi molto ridurre. Vanni Fucci si oscurò di colpe enormi, a sostenere il suo partito; nè si esclude che la pubblica voce del furto, raccolta da Dante (2), sia una esagerazione e, comunque, il furto sarebbesi « consumato » per fare sfregio al partito de' Bianchi padroni di Pistoia nei tempi in cui avvenne (1292 vuolsi, non 1293 come si usa notare) piuttosto che a compiere un atto sacrilego; onde sul furto attribuito al Fucci dovrebbe vedersi un atto politico non un atto volgare o brutale.

Tale l' opinione dei difensori di Vanni Fucci sul furto all' altare, che stento ad ammettere anche perchè i Neri, onde era il braccio di ferro il Nostro (capo di parte Nera), erano i paladini della Chiesa; così ammetterebbesi che l'invenzione del furto fosse opera nefanda di partito, a colpire il Fucci (veda la denuncia di Vanni della Monna suo complice); ed il Fucci delinquente politico, tale apparirebbe per la via di un furto sacrilego.

Tuttociò pertanto l'hanno a provare i Dantisti; non io che, parlando dell'altare di S. Iacopo, non potevo tacere il furto il quale, volgarizzato da Dante, contribuì a dar nominanza alla sagrestia de belli arredi e all' altare di S. Iacopo. Furto ad ogni modo vi fu: e i Pistoiesi dopo aver ordinato i lavori necessari al risarcimento di esso, stabilirono di arricchire l'altare, quasi in espiazione del sacrilegio commesso. Ed ecco sorgere l' orafo pistoiese Andrea d'Ognabene da Pistoia, che s'incarica del palliotto per l'altare.

Trattasi d'una tavola d'argento in cui l'autore effigiò quindici storie a bassorilievo del Testamento Nuovo e sei Profeti tre per parte, uno sopra l'altro, appartenente al 1316 (quest'anno fu finita).

La iscrizione, lettere smaltate, distesa sulla cornice del palliotto, è lunga ma conviene riprodurla; AD HONOREM DEI ET BEATI JACOBI APOSTOLI ET DOMINI HIHERMANNIS PISTORIENSIS EPISCOPI, HOC OPVS FACTVM FVIT TEMPORE POTENTIS VIRI DARDANIS DE ACCIAIVOLIS PRO SERENISSIMO REGE ROBERTO IN CIVITATE PISTORII ET DISTRICTV; ET TEMPORE SIMONIS FRANCISCI GVERCI ET BARTHOLOMAEI D. ASTE D. LANFRANCHI OPERARIORVM OPERE BEATI JACOBI APOSTOLI SVB ANNO DOM. MCCCXVI INDICT. XV DE MENSE DECEMBRIS PER ME ANDREAM JACOBI OGNABENIS AVRIFICEM DE PISTORIO. OPERE FINITO REFERAMVS GRATIES CHRISTO. QVI ME FEGISTI SIT BENEDICTIO CHRISTI. AMEN.

S'ignora chi fosse l'artista pistoiese, il quale ricevette l' incarico d' una opera come il palliotto del massimo e venerato altare della città.

Parrebbe che l' Ognabene appartenesse alla famiglia de' Baglioni; certo godeva non tenue stima a Pistoia, poichè sedette fra gli anziani del Comune (poteva essere un faccendiere come ne esistono oggi, desiosi d'uffici pubblici?) alla fine del 1330.

Non eseguì pertanto, costui, tutto il palliotto; — le due parti laterali furono date a Pietro di M.º Leonardo fiorentino nel 1357, e a Leonardo di ser Giovanni, altro fiorentino; il quale finì il suo lavoro nel 1371, come risulta dall'iscrizione posta alla base della cornice: AD HONOREM DEI ET S. JACOBI APOSTOLI HOC OPVS FACTVM FVIT TEMPORE D. FRANCISCI PAGNI SVB ANNO MCCCLXXI PER ME LEONARDVM SER JOANNIS DE FLORENTIA AVRIFICIS. È la iscrizione che stampò il Vasari sbagliata e da me fu trascritta.

La ragione che il non ampio lavoro venne suddiviso fra due orefici, consisterebbe in ciò che i Pistoiesi non sarebbero rimasti contenti della prima parte affidata a Pietro di M. Leonardo; anzi, a tal proposito, si accese una disputa fra artisti e committenti, onde « *Magistro Ugolino orifici de Senis* »

---

(1) Professione, *Nuovi documenti su Vanni Fucci* (1295) in *Cultura* (1891), p. 126 in cfr. con Bartoli, *St. della lett. ital*, vol. VII, p. 88 e Chiappelli, *Dante a Pistoia* in *Cultura* 1892, p. 268 e seg. e Bacci, *Dante e Vanni Fucci secondo una tradizione ignota*, Pistoia 1892. V. anche Zdekauer, *Studi Pistoiesi*, Siena 1889. Su la questione fucciana veda ancora Aless. Chiappelli in *Bull. storico pist.*, 1904, p. 113, ove l'A. ripubblica uno suo scritto dato alla *Cultura* del 1892 e nota che il Fucci era ufficialmente annoverato fra i *latrones* e *rabbatores strate*, e dall' Arferuoli cronista (*Histor. Pist.*, I, 256) riferisce che l'anno innanzi (cioè il 1295: nota il C.) Vanni Fucci *medesimamente haveva depredata la sagrestia della Chiesa di Santa Maria di Buonistallo*, e conferma, il C., appoggiandosi all' opinione espressa dal D' Ovidio, d'essere riescito, Vanni Fucci fino alla sua morte, poco precedente al 1300, ad eludere la giustizia. Parrebbe davvero, opina ancora il mio A., che il furto sia avvenuto nel 1295, di marzo, e riporta il C., le notizie del Bacci nell'opuscolo *Per il furto del* 1292, ecc. notando che si confonde l'altare col tesoro addetto all'altare; onde gli antichi commentatori di Dante e i cronisti pistoiesi, fino all'Arferuoli, parlano di furto al tesoro non all' altare, così Dante parla della sagrestia. Poteva aggiungere il C., come altri fece nello stesso n.º del *Bull. st. pist.*, p. 152, la marcata tendenza del B. a ridurre acre la serena discussione su fatti che i documenti non lumeggiano appieno.

(2) Il Ciampi, nelle sue *Notizie inedite della sagr. pist.*, avrebbe svisato la parte tristissima che ebbe il Fucci nella sua città; e Dante forse raccolse da ser Mainello degli Scali, suo compagno d'esilio, le enormità dell'uomo di « sangue e di corrucci », di questo « spirto superbo » sfidatore degli uominie di Dio. Il Bacci, che si studiò di porre luce sul presente soggetto, pubblicò (Op. cit.) un documento curioso appartenente al Seminario Vescovile di Pistoia, ove si leggono le seguenti parole: « Cosa dunque il Dante parlasse così libero di Vanni Fucci, mettendolo per ladro nell'inferno, é da sapere come esso Dante nebbe una mostacciata da lui in Verona, come per ricordi antichi proveremo ».

fu chiamato a Pistoia a decidere, come si legge in un documento del 1357, e la peggio toccò all'artista, sembra. Eppure M.° Pietro possiede titoli che nell'altare emergono, ed è uno spirito sufficientemente aperto cui la tradizione non ostacola l'andare.

I soggetti trattati da Pietro di M.° Leonardo, concernono nove scene del Vecchio Testamento, quelli trattati da Leonardo di ser Giovanni, riguardano nove scene della vita di S. Iacopo.

Guardando le sculture create da Andrea Ognabene, entro ai primi decenni del Trecento, pare impossibile che quasi contemporaneamente potesse inalzarsi all'arte, la imposta fiorentina di Andrea da Pontedera: teste grosse, nessuna varietà di espressione, solo le scene appaiono mosse, talora, ma il Maestro imita Giovanni Pisano o lo copia. Le sculture di Leonardo sono superiori; — però esse salgono meno nel tempo. Mezzo secolo circa di differenza! Senonchè Leonardo — trascuro i bassorilievi contestati o contestabili — non amico dei riposi, affastella imagini, scogli, alberi ed ignora il segreto della semplicità che sa essere efficace, benchè cotal segreto avesse avuto scopritore di genio, Andrea da Pontedera. Possiede tuttavia un marcato istinto drammatico il Nostro, ma guardando le sue sculture si prova, anche qui, la impressione che non indarno Giovanni Pisano fe' il pulpito di S. Andrea a Pistoia, perchè Leonardo tentò di assimilarsi il movimento dei grandi bassorilievi di cotal pulpito.

La grande tavola (tav. LX) ricevette de' nuovi lavori dopo il furto di Vanni Fucci; a tal uopo nel 1386, un M.° Pietro d'Arrigo, tedesco, eseguì la predella con nove mezze figure d'argento sotto ai dodici apostoli, che appartengono all'antica tavola, come vi appartiene la Vergine col putto e alcuni angioli dintorno; tuttociò venne eseguito col materiale della tavola vecchia, aggiuntevi alcune libbre d'argento. Soddisfatti i Pistoiesi dell'opera di M.° Pietro, nel 1386-87 gli allogarono altre sei statue, S. Maria Mater Jacobi, S. Eulalia, S. Atto, S. Gio. Battista, S. Antonio, S. Stefano; e altri lavori eseguì il detto M.° Pietro all'altare, fra cui il completamento del padiglione di S. Iacopo nel 1388-89. Cinque anni dopo un M.° Atto di Piero Braccini e un M.° Nofri di Buto, orefici pistoiesi, assunsero il paradiso dell'altare, cioè i due gruppi d'angeli a lato del tabernacolo col Redentore; ciò che avvenne nel 1394-95 appartenendo, il Redentore o « la Maestà ». — superba imagine! — a questi stessi anni.

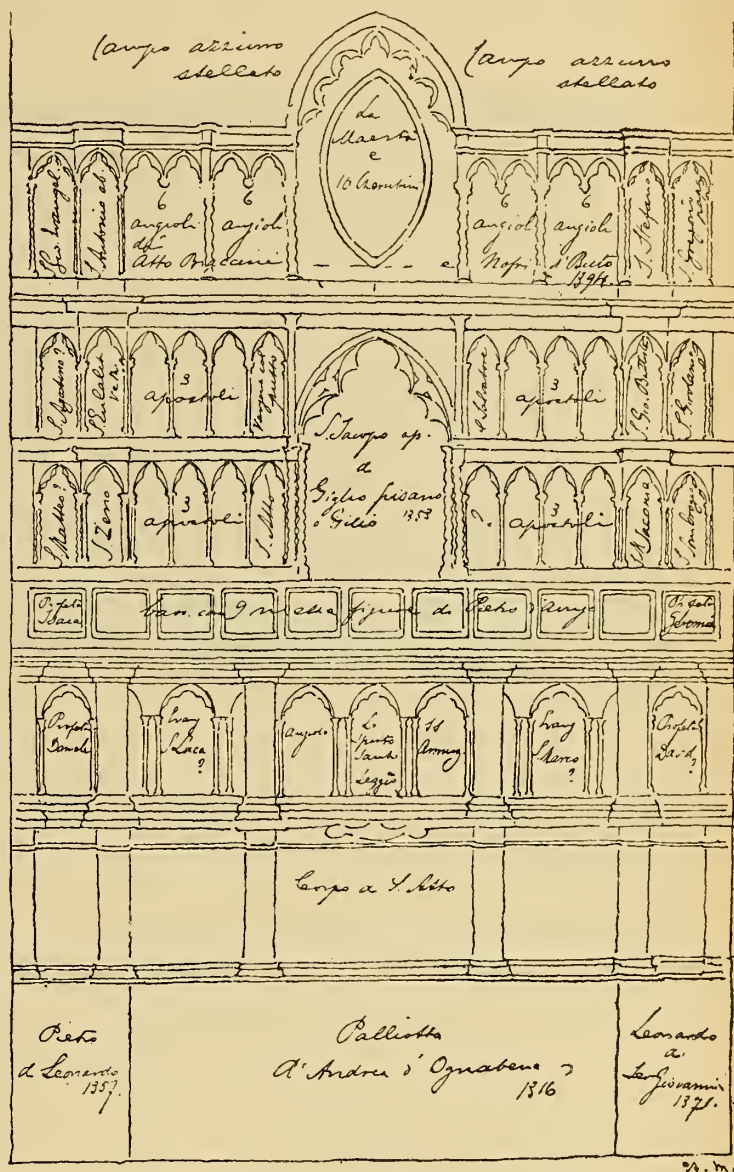



Fig. 417. — *Pistoia:* Assieme schematico dell'altare argenteo di S. Iacopo, nel Duomo: disposizione delle imagini e principali artisti dell'altare.

L'altare vien fin oltre quest'epoca, e va al di là dal Medioevo, non foss'altro per ciò che ad esso altare recò il suo glorioso concorso Filippo Brunelleschi il quale, da giovine, vi modellò i due busti di profeti Isaia e Geremia alle testate della predella,

dando all'altare di Pistoia la sua prima opera scultorica, anzi la sua più antica opera artistica (1).

Si trovano inoltre, nell'ottobre 1407 incaricati di piccoli lavori M.° Nofri di Buto e un ser Niccolao di M.° Guglielmo; e nel 1456 M.° Piero d'Antonio da Pisa, assume una figura di S. Marco e due mezzi profeti, Daniele e David, dei quali lavori era stato incaricato M.° Domenico da Imola.

L'assieme attuale dell'altare non è quello corrispondente a due descrizioni che leggonsi in due Inventari del 1401 (2) e del 1649 (fig. 417). — la prima delle due descrizioni è molto importante perchè corrisponde all'epoca in cui l'altare si volle coordinare in una nuova distribuzione — affidata a un Maestro « Joanne », cioè il pittore Giovanni Cristiani di cui si ignora l' anno di nascita, non la sua presenza tra gli Anziani nel 1374 e la possibilità che sia stato intagliatore. Il Vasari lo chiama Giovanni da Pistoia, e lo fa discepolo di Pietro Cavallini, del maggior pittore che vantava Roma quando fu visitata da Giotto; ma sia o non sia stato discepolo del Cavallini, il nostro « Joanne » deve aver goduto bella fama, se gli Operai si rivolsero a lui pel disegno del « compimento alla fine di tutta la tavola, » cioè

(1) Il Vasari, *Opere*, ediz. Milanesi, vol. 2, p. 330, nella vita di Filippo Brunelleschi osserva che questi « esercitò il niello e il lavorare grosserie come alcune figure d'argento, che sono due mezzi Profeti nella testa dello altare di S. Iacopo di Pistoia, tenute bellissime ». Il Ciampi, non documentandolo, disse che e' furono fatte intorno al 1409 (Cfr. *Sacrestia de' Belli Arredi*, p. 80-82). Il Beani, *La Catt. Pist.*, p. 121, crede poco all'affermazione del Vasari, rinverdita da Aless. Chiappelli (*Due sculture ignote di Filippo Brunelleschi* in *Rivista d' Italia*, 15 luglio 1899); però nei Registri dell'Opera non si fa cenno del Brunelleschi, e il De Fabriczy (*Der Iacobsaltar*, ecc. in *Repert f. Kunst wissenchaft*, XXIII, p. 422 e seg.) sta fra coloro che sono sospesi; ma mi pare che ogni incertezza possa dileguare di fronte alle figure. Il loro stile ha affinità con quello del concorso brunelleschiano alla imposta di S. Giovanni in Firenze. Il De F. dà al Brunelleschi, anche le due figure intere ai lati estremi dell'ordine superiore dell' altare; ciò non ammetto.

(2) Dall' *Inventario* del 1401 (ho le descrizioni dal Beani: *L'Altare di S. Iacopo* cit. di cui il B. indica la fonte alla pag. 43, n. 17):

« Una taula dell'altare di Messer S. Jacopo in questa forma ordinata. Una Maestà in uno truono a raggi ad oro intorno a detta Maestà. Diece cherubini intorno alla detta Maestà, con ale dorate e i loro visi incharnati. Sono le ditte cose in uno campo bianco con istelle d' oro. Sopra la ditta Maestà un arco compassato e dorato di più lavorio. A lato alla detta Maestà quattro archi, due da lato diritto, e due da lato manco, con quattro colonne smaltate dentro e dorate di fuori, e sopra i ditti archi uno fregio con fogliame dorato e smaltato nel campo azzurro con quattri schudi smaltati, due dell'arme del Comune a scacchi, e due a nicchi, e sopra 'l detto fregio una cornice dorata e poi sopra la ditta cornice, uno fogliame di variati fiori e foglie chiavati i ditti fiorini in su rami, li ditti fiori a foglie con tre fiori grandi, li due vanno sopra le colonne del mezzo, e l'altro sopra l'archo della Maestà. Et a latò ritto della Maestà ha due storie di Angeli in tutto dodici, otto angeli ritti di mezzo rilievo, e quattro angeli ginocchioni di tutto rilievo, e ciaschuno col suo stromento in mano. Dal lato manco simile. Poi di sotto alla ditta Maestà è la fighura di Messer S. Jacopo a sedere in su una sedia tutto d'ariento dorato, con libro in mano dal lato manco, e nella mano diritta il bordone e la scharsella. E intorno al ditto S. Jacopo è uno padiglione dorato che 'l tengono disteso due angeli di mezza fighura, e sopra al ditto padiglione è uno fronte spizio dorato e seminato a nicchi; e sopra al ditto S. Jacopo è uno nicchio lavorato a compassi, dorato di più ragioni, e sopra all' arco due angeletti dorati di mezzo rilievo, nel campo bianco, e quattro colonne avvolte dorate, che sostengono il ditto nicchio.

« Et a lato ritto di S. Jacopo sono due storie l' una sopra l' altra, ciascheduna storia con quattro tabernacoli, ogni storia con cinque colonnelli che sostengono li ditti tabernacoli, e di sopra uno fregio dorato con pietre seminate dentro di più ragioni, e in ogni tabernacolo una fighura di due parti di rilievo, e nell'una è nostra donna col figliuolo in collo, dal lato manco similmente fatto.

« Ancora di fuori alle dicte storie due colonne d' ariento guarnite con quattro tabernacoli dal lato ritto. Nel primo tabernacolo sono due colonnelli che 'l sostengono. Nel primo è una fighura d' uno vescovo parato, nel secondo è S. Eulalia, nel terzo S. Stefano, nel quarto l' angelo che annunzia nostra Donna, tutti d'ariento dorati.

« Nel lato di fuori verso il Duomo, dal lato di sotto, due profeti di mezze figure, e sopra i profeti è S. Girolamo, e poi di sopra Santo Gregorio tutti e due d'ariento di tutto rilevo, e di sopra a costoro è Santo Giovanni, S. Matteo di mezzo rilievo e mezza figura con fregio intorno all' arme a scacchi e a nicchi, co' uno fiore grande sopra la ditta colonna; e nella colonna da lato manco verso la sagrestia, quattro tabernacoli.

« Nel primo S. Maria Mater Jacobi, col calice in mano, nel secondo S. Johanni Batista, nel terzo S. Antonio, nel quarto nostra Donna; ciascheduno guarnito come di sopra, e poi dall' altro canto della colonna quattro tabernacoli a padiglioni smaltati. Nel primo Santo Agostino, nell'altri per ancora non è nulla.

« Ancora disotto a ditta taula e storia, è una predella con nove quadri, dentrovi nove mezze fighure di mezzo rilievo, dorate e le fighure e campi.

« Ancora una taula d' ariento dorata, e in parte rilevata, la quale sta per petto all'altare, nella quale è la storia del vecchio testamento.

« Ancora una taula d'ariento storiata e rilevata, la quale è nella faccia dell'altare per petto la sagrestia, dove seguita ancora il vecchio testamento. Ancora una taula d'ariento dorata, la quale è nella faccia dell' altare per petto il duomo, nella quale è la Storia di Messer Santo Jacopo ».

Dall'*Inventario* del 1649:

« Sopra l' Altare una predella d'argento disegnata a grottesche e nicchi, di peso di libbre quattro.

« Una predella d' argento dorato con nove mezze figure di basso rilievo.

« Supra le dette predelle una nicchia con padiglione d' argento, ritto da duoi angioli di basso rilievo, con molti nicchi intorno, di peso di libbre 14, soldi 11, denari 6.

« In una nicchia un S. Jacopo, a sedere in rilievo con Cappello, Bordone e scarsella, tutto d'argento dorato, di peso di libbre 36, denari 6.

« Intorno detta nicchia, che la mettono in mezzo, dodici apostoli, Cristo e la Madonna e S. Zeno, ciascuno dentro il suo tabernacolo di rilievo tutto d'argento dorato.

« Sopra detta nicchia Dio Padre di rilievo con dieci serafini in basso rilievo dentro una nicchia, tutti d'argento dorato.

« Dalla mano verso la sagrestia otto Angioli, ciascuno nel suo tao bernacolo, di basso rilievo e quattro Angioli di rilievo con istrmenti da sonare in mano, e da sinistra verso li ferri, otto Angiolo di basso rilievo con istromenti da sonare in mano, e sopra detto Dio Padre, è il cielo stellato, smaltato di turchino con stelli e razzi e fiori, ecc., il Sole di basso rilievo tutto d'argento dorato, di libbre novanta.

« Sopra la cantonata dinanzi verso la sagrestia quattro figure, ciascuna nel suo tabernacolo, con cornici tutte d'argento dorato e pietre colorate, i nomi de' quali scritti a loro piedi, S. Maria Mater Jacobi, S. Giovanni Batista, S. Antonio e l'Annunziata.

« Sopra la cantonata, dinanzi verso li ferri, quattro figure ciascuna nel suo tabernacolo d'argento dorato, con cornici e pietre lavorate, con i loro nomi a piedi, cioè S. Atto, S. Eulalia, S. Stefano e l'angiolo, di peso in tutto le due cantonate e figure di libbre 16.

« La cantonata per fianco verso la sagrestia, dua mezze figure di profeti di basso rilievo, quattro figure, ciascuna nel suo tabernacolo, tutte d'argento dorato, di peso Libbre tredici, a lato delle quali figure vi sono 5 tabernacolini dentrovi le sue figure a proportione, il tutto d'argento.

« La cantonata per fianco verso li ferri, dua mezze figure di Profeti di basso rilievo, quattro figure, ciascuna nel suo tabernacolo, tutto d'argento dorate, di Libbre tredici, a canto alle quali vi sono cinque armi smaltate, due con nicchi e tre con li scacchi, arme della città, formate in una lastra cesellata di rabeschi, e due tabernacolini sopra le 5 armi foderati di argento smaltato, senza figure.

« Sopra le cornici dell'altare un frontespizio di legno dorato, con nome di Giesù e due cherubini d'argento.

« Sopra la trave che regge l'altare, due nicchie grandi di legno dorato, dentro nelle quali, una è la Madonna e nell' altra è S. Iacopo ».

dell'altare. La esecuzione del disegno fu affidata a quel Nofri di Buto da Firenze e a quell'Atto Braccini da Pistoia, a noi noti; e nel 1399 i due orefici dettero finito il lavoro (1).

L'altare di S. Iacopo, così rinnovato, venne consacrato il 22 giugno 1399 da Andrea Franchi, vescovo di Pistoia, col Capitolo e gran concorso di sacerdoti « divotamente et solennemente ».

Nell'altare, oltre i citati Maestri, lavorarono, in vari tempi, M.° Lorenzo del Nero fiorentino, M.° Lodovico Bono o Buoni da Faenza, M.° Meo di Bonifazio Ricciardi e M.° Michele di ser Memmo senese, che nel 1348 si dichiarava capomastro del Palazzo Comunale di Pistoia e si obbligava ad eseguire per l'altare di S. Iacopo, in questa città, la figura d'argento di cotal santo (2).

Può nascere il desiderio di conoscere l' altare prima del coordinamento di Giovanni Cristiani.

Non si capisce come tutti i Maestri trecenteschi abbiano lavorato su un disegno d'assieme così sconnesso da ispirare il desiderio di una nuova forma, subito dopo che i bassorilievi e le statue dell'altare erano compiuti. Il punto è oscuro; e benchè le ricerche di indagatori recenti abbiano inteso a lumeggiare il nostro soggetto, tuttavia la storia dell'altare richiede nuovi fatti per dirsi esaurita.

L'artista chiede: che ragione ha mai di esistere, in mezzo ad un monumento gotico, la grave cornice classica la quale separa gli angioli del Paradiso in cima e gli apostoli allato di S. Iacopo? E cosa c'entra il cielo stellato con le stelle grandi più del bisogno?

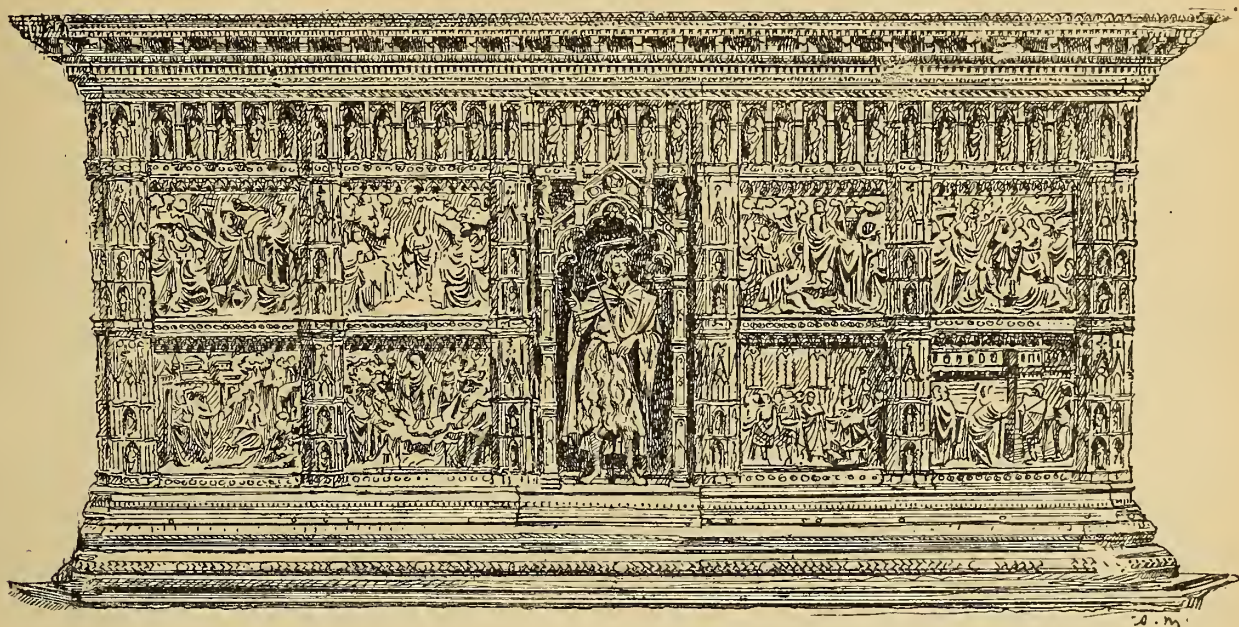



Fig. 418. — *Firenze:* Dossale o palliotto argenteo, nel Museo di S. Maria del Fiore (Fotografia Alinari, Firenze).

Gli è che l'altare fu posto al luogo attuale nel 1787, e non poteva finire come qui si vede; quello che era in antico sa, quegli che lesse le descrizioni del 1401 e del 1649. La remozione avvenne a motivo che fu demolita la Santa Cappella, e l'adattamento appartiene a Francesco Ripaioli, orefice pistoiese, dal Tolomei dichiarato « bravo scultore in ogni genere di metallo » (1).

Il dossale o palliotto di S. Giovanni a Firenze, si presume che siasi ordinato a gareggiare, o sorpassare, la ricchezza degli altari più ricchi che mai si fossero eseguiti; la qual cosa se non fu raggiunta dal lato materiale, fu dal lato artistico (2).

(1) Vedi l'atto di allogazione in Beani, Op. cit., p. 15 e seg.

(2) Su quest' artista v. Milanesi *Docum. d' A. S.*, vol. I, pag. 105 e vol. III, p. 276.

(1) *Guida di Pistoia,* cit., p. 194.

(2) Nel giorno antecedente ed in quello in cui ricorre la festa di S. Giovanni Battista, protettore di Firenze si esponeva, anni sono per antichissima consuetudine, nella chiesa di quel Santo, un palliotto d'argento massiccio, chiamato da tempo immemorabile « il dossale ». Esso dossale di S. Giovanni venne studiato da vari scrittori, e ne dettero notizie il Richa, il Gori, il Cavallucci, gli annotatori del Vasari ed una superba mèsse di notizie, sui Maestri che lavorarono il palliotto, si attinge ai Codici Strozziani, il cui spoglio lumeggia molto la storia di quest'insigne monumento. Il quale è alto 1,15, largo 2,63, ha

Il lettore, che vuol aver davanti il disegno del mirabile dossale (fig. 418), sa che la voce la quale designa il monumento argenteo fiorentino, equivale a palliotto o frontale, e non si meraviglia sentendo che si lavorò durante il corso di oltre un secolo, dal 1366 al 1480; non se ne meraviglia, perchè il mio disegno, benchè piccolo, dice che il dossale appartiene a due età; onde i pilastri a nicchiette poligonate, leggiadramente eseguite, non s'intonano al coronamento, cioè alla trabeazione classica, che s'allarga sopra all'altare, corrispondente al piano di esso. La disarmonia stilistica sta nell'effetto del lungo periodo entro cui il dossale di S. Giovanni pigliò l'attuale forma; sta in ciò che all'epoca in cui esso si fece, cento vicende attraversarono sinistramente la vita di Firenze; discordie cittadine, pestilenze, guerre or col papa Gregorio XI (1370-78) or contro i Pisani, scorrerie barbariche. In tali condizioni d'esistenza, Firenze non poteva pensare all'arte, tanto più ad un'opera costosa come il dossale di S. Giovanni; onde il lavorio procedette con lentezza e traversò periodi d'abbandono.

La storia del dossale non fila dritta; il Vasari, nella vita di Agostino e Agnolo « sanesi » insegna che ai primi del XIV secolo, i Consoli dell'Arte dei Mercatanti, ordinarono a M.° Cione, orefice insigne, un altare argenteo destinato alla chiesa di S. Giovanni, e l'altare venne eseguito e lodato. La cosa non sorprenderebbe ove non risultasse che pochi anni dopo, gli stessi Consoli, ordinarono un altare da sostituire il primo eseguito da Cione. L'altare vecchio sarebbe stato disfatto e alcune sue parti avrebbero servito al novo altare, identificato nel nostro dossale; il quale avrebbe ricevuto alcuni ornamenti lavorati dal vecchio Cione. Quali siano cotali ornamenti nessuno scoperse, e la questione si oscurò inquantochè i documenti dell'attuale dossale, tacciono intorno all'essere sorto il dossale stesso, sui resti dell'altare di Cione; perciò il vecchio altare dovrebbe essersi distrutto e il nuovo, che non è un altare; ma un dossale, sorse sopra idee di arte e ricchezza indipendenti dall'altare di Cione.

Vi sarebbe una riserva consistente in una storia del dossale che sarebbesi ordinata « secondo il modello del dossale antico »; ciò vedremo fra poco, ma non costituisce sì grave argomento da esaltare il concorso di Cione nell'opera attuale.

Taluno notò la mano di cotale orefice nelle storie di S. Giovanni in prigione e di S. Giovanni davanti a Erode, ma io stimo queste storie fra le più belle del dossale, se non le più belle, e lontane da qualsivoglia accento arcaico, rispetto alle succesive meno vetuste le quali, comunque, dovrebbero esprimere minor vecchiezza e incontrastabile superiorità. Mettasi al lato di questo giudizio, che non può essere attenuato, il silenzio dei documenti, e si ammetterà che il dossale il quale oggi si vede, sorse dal nulla. Se esso avesse ricevuto alcune parti di un vecchio monumento, data l'abitudine di tutto precisare e indicare comune ai vecchi cronisti, la storia del dossale registrerebbe qualche nota a conferma di quanto ora non si ammette.

L'Archivio dell'Arte de' Mercatanti, sapientemente esplorato dal celebre erudito Carlo Strozzi, e alcuni ricordi manoscritti del priore Gori, offrono le fila a ricomporre la storia del dossale; la quale, tolto il concorso del vecchio Cione, appare sufficientemente chiara.

Il dossale di S. Giovanni fu deliberato dopo che si giudicò inadatto e poco solenne, il rivestimento originale della sacra mensa nel Battistero di Firenze, fatto eseguire dai Consoli dell'Arte di Calimala, cui spettava il governo di quel tempio al secolo XIII; esso era in argento e conteneva dei bassorilievi, e la sostituzione si deliberò dagli stessi Consoli di Calimala, il 16 gennaio 1366.

Il dossale ebbe dunque principio nel 1366, e i suoi primi artisti furono Betto di Geri e Leonardo di ser Giovanni; lo stesso artista (quest'ultimo) che incontrammo a Pistoia, autore di una parte del palliotto nell'altare di S. Iacopo. Ambo orefici fiorentini, da fiorentini, deputati per l'Arte di Calimala, si ebbero il lusinghierissimo incarico del dossale. Undici anni dopo, nel 1377, si registra un pagamento di 400 fiorini a Betto di Geri, Cristofano di Paolo e Mi-

---

due testate larghe metri 0,53 ciascuna e pesa, stando al Richa, libbre 325 cioè chilogr. 110,350. Tale peso non parmi così sicuro come non mi sembrano esatte le misure. Osservò il Cavallucci (*L'Arte in Italia*, 1871, p. 83, n. 1), tenuto conto del peso dichiarato nelle note di pagamento delle quattro storie sulle due testate, si può calcolare una media di libbre 30 per ciascuna delle 12 storie che compongono il dossale, lochè porta un totale di libbre 360; aggiungendo, a questa somma, libbre 14,11, che tanto pesa la statua di S. Giovanni, si ha la somma di libbre 374,11, superiore a quella indicata dal Richa. Restano escluse da questo calcolo, tutte le statuine del fregio e dei pilastri; i pilastri stessi, le cornici, le basi e altri minuti ornamenti pur essi d'argento. — Cavallucci, *Notizie st. intorno al dossale di S. Giovanni* in *La Nazione* del 23 giugno 1869. — Dello stesso: *Di un dossale d'argento del secolo XIV esposto in S. Giovanni a Firenze* nell'*Arte in Italia*, 1871, p. 81 e seg. — Franceschini, *Il dossale d'argento del tempio di S. Giovanni a Firenze*, Firenze 1894. Nel *Catalogo del Museo per l'Opera del Duomo di Firenze, nuova edizione ampliata e arricchita di documenti*, Firenze 1905 per opera di G. Poggi si leggono, in appendice, i documenti tratti dall'archivio dell'Opera sul *Dossale d'argento di S. Giovanni*.

chele di Monte, orefici pure al dossale « d'ariento », e successivamente, nel 1402 e 1410, si notano altri pagamenti a un Cristoforo di Pagolo orefice. Dopo il 1400, avviene un abbandono durato varie diecine d'anni, e le gravi jatture della città si indicano, causa precipua di cotal abbandono. Quindi si giunge al 1450, anno in cui Michelozzo di Bartolomeo da Firenze — il celebre architetto e scultore Michelozzo Michelozzi — s'incarica della statua di S. Giovanni destinata alla grande nicchia pel dossale che il Vasari, erroneamente, assegna a Antonio del Pollaiolo; ma avviene un altro abbandono, dall'anno dell'incarico di Michelozzo al 1475, in cui i Consoli si autorizzano a terminare il dossale con le due testate laterali, in un alle quattro storie che mancano, l'Annunciazione, la Natività da un lato, la Cena e la Decollazione dall'altro; il che fu tutto in ordine nel 1480, termine estremo del dossale (1).

I documenti precisano gli autori delle storie: « Bernardo di Bartolomeo di Cenni (Cennini), faccia la storia dell'Anunciazione; Andrea di Michele del Verrocchio, faccia la storia della Decollazione (2); Antonio d'Iacopo del Pollaiolo, faccia la storia della Nascita; Antonio di Salvi e Francesco di Giovanni, facciano la storia del convito di S. Giov. Battista, secondo il modello del dossale antico » (3).

Tale è il punto indicato riferentesi al concorso del vecchio Cione nell'opera collettiva; ma il modello antico non equivale a un modello destinato all'originale antico; e, comunque, è ciò tal piccolo concorso, da non permettere la esaltazione di Cione qual Maestro del dossale che si vede.

Non si vede pertanto, oggi in S. Giovanni, come si vide lungamente fino ai nostri giorni in cui il dossale, a meglio conservarsi, passò dalla chiesa nel Museo di S. Maria del Fiore (1).

Esso svolge le seguenti storie. Dal lato di destra: I. il Battista che presenta ai suoi discepoli Gesù Cristo; II. il Battista che va al deserto; III. il Battesimo di Gesù Cristo; IV. il Battista che predica alle turbe. Dal lato di sinistra svolge, collo stesso ordine, le storie seguenti: I. il Battista che battezza le turbe; II. il Battista alla presenza di Erode; III. il Battista che riceve l'ambasciata dei Leviti; IV. il Battista in carcere visitato dai discepoli. Precedono o seguono le storie della testata in numero di quattro, due dal lato di destra esprimono: I. l'Annuncio dato dall'Angelo a Zaccaria, della futura nascita d'un figlio; II. la Natività di S. Giovanni; e dall'altro lato: I. il Convito di Erode quando gli è presentata la testa del Battista; II. la Decollazione.

La critica procede dubbiosa sopra la paternità delle singole storie, e su l'artista che avrebbe ideato il disegno d'assieme. Il primo quesito, se rivolto specialmente ai bassorilievi della facciata esciti dalle mani degli antichi Maestri — Betto di Geri, Leonardo di ser Giovanni, Cristoforo di Paolo e Michele di Monte — è arduo proposito risolvere. Lo stile di questi bassorilievi non presenta marcate differenze; ed io veggo una particolare abilità nell'autore dei bassorilievi inferiori a destra del santo titolare, quelli assegnati al vecchio Cione; ma come non si posseggono elementi di confronto a giudicare se essi bassorilievi appartengono al Maestro Cione, così vanamente si tenta di fissarne la paternità.

Dei molti artisti che lavoravano nel dossale fio-

---

(1) Ci offre un'idea esatta sul procedere dei lavori, un ricordo estratto dal libro grande dell'Opera di S. Giovanni, incominciato nel 1435, il quale dice che, in quel tempo, tutta la parte anteriore era finita, non ci mancava che la statua di S. Giovanni. Il ricordo suona così:
« Dossale di argento che si pone all'altare di S. Giovanni dal lato « dinanzi, solo dal lato degli scaglioni, lavorato di rilievo, la storia « di S. Giovanni Battista, in otto pezzi quadri, di grandezza braccia « uno ciascuno quadro circa, con trenta figure di ariento intere e « sode, dal lato di sopra a modo di fregio, stante ciascuna figura « nel suo civorato, con un tabernacolo da piè nel mezzo in arco con « molti civoretti, nel quale debbe stare la figura di S. Giovanni Bat- « tista, la quale si debbe fare d'argento, con molti bastoni e civori « lavorati di sopra e ai lati. È tutto questo dossale posto intero su « legname e fortificato, e si serba nella casa di detta opera in un ar- « maro di legname fatto per esso ».

(2) Del bassorilievo, la Decollazione di S. Giovanni Battista, destinato al dossale di S. Giovanni, opera del Verrocchio, si conserva il modello in terra cotta. È posseduto da A. de Eperjesy a Roma, e l'Ulmann, che di ciò scrisse, dette il bassorilievo riprodotto in *Arch. st. dell'Arte*, 1894, p. 50 51.

(3) Antonio di Salvi, orefice che lavorò allato del Verrocchio, del Cennini, di Antonio del Pollaiolo e di altri nel dossale di S. Giovanni a Firenze, trovasi lodato dal Cellini nel proemio del *Trattato d'Oreficeria*, ove si legge che lavora di grosseria eccellentemente; e il Ciampi, nei libri dell'Archivio pistoiese, trovò il seguente ricordo « 1514: Due bacini di ariento, lavorati e dorati, pesarono libbre 15 once 4 senza smalti e filetti al Saggio di Firenze; trenta smalti facti ai detti bacinelli pesarono once 11 d'ariento, denari 6, e furono allogati ad Antonio di Salvi orafo di Firenze ».

(1) Il Museo venne inaugurato nel 1891 e il dossale si esponeva davanti all'altar maggiore di S. Giovanni, due volte l'anno: — nel giorno di S. Giovanni, e nella festa detta del Perdono, istituzioni di Giovanni XXIII; poi, il dossale, si espose una sola volta l'anno, finchè non si collocò nel Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore. Di molte cure ha bisogno il dossale, perocchè sofferse ammaccature e furti di piccole statue e di pinnacoli — e non può vantare tutti gli smalti originali perchè alcuni caddero o si perdettero. La gente si accalcava davanti al dossale, quelle volte che veniva esposto, e il monumento fu danneggiatissimo dalla folla. In una memoria della Deputazione secolare di S. Maria del Fiore e di S. Giovanni, è detto che il nostro dossale, dimezzato nel tempo dell'assedio, sconquassato e depredato poi, oggi è una reliquia di quello che fu, un'opera frammentaria. A tal giudizio si oppose il Franceschini il quale, giovandosi degli stessi documenti che avevano addotto i suoi avversari a dare il giudizio predetto, giunse a conclusioni opposte e disse bene che Firenze oggi possiede pressochè intiero, il dossale di S. Giovanni. Franceschini: *Il Dossale d'argento del tempio di San Giovanni, in Firenze cit.*

rentino, colui che può averci lavorato di più è Cristoforo di Paolo, il quale ricevette (si vide) un pagamento nel 1377 e si ricorda in diverse partite, fino all'anno 1410. L'artista che avrebbe ideato il disegno sarebbe Betto di Geri. Sopra qual fondamento s'inalzi cotal credenza, ignoro, ossia so che essa fu espressa perchè Leonardo di ser Giovanni era un cesellatore eminente quindi scultore, e scultore fervido: e ciò farebbe indurre che gli si sia dato un compagno, forte nelle cose d'architettura.

Non dimentichiamo che gli orefici medievali possedevano, tutti, la capacità ad ideare architettonicamente dossali, altari, cibori, reliquiari, e la credenza potrà dileguare

Qual fumo in aere od in acqua la schiuma.

Pertanto il motivo iniziale del monumento dovette interrompersi, a motivo delle nuove idee che si succes- tanta opera; neanche sfugga la diversità fra il Gotico leggiero e sincero dei pilastri, che dividono le storie, e il Gotico meschino ed impacciato della nicchia grande. E la esilità volge a magrezza nei pilastri, mezzo gotici e mezzo classici; e il motivo tripartito del frontone, esula da ogni spontaneità. Inoltre la nicchia complessivamente è disorganica, nel dossale, non si innesta ad esso, e si vede lo sforzo dell'artista che tentò d'allontanare la impressione che noi riceviamo.

A parte dunque la scultura, che s'inalza a nobile altezza, anche nelle piccole statue popolanti i tabernacoli dei pilastri e la fila di nicchie in cima, vuolsi considerare lo splendore degli smalti onde si adorna il dossale fiorentino; il quale vale per la linea architettonica che dà risalto alle sculture, e vale per la vaghezza policromatica, degno o quasi necessario complemento ad un' opera trecentesca d' oreficeria, a mostrare viepiù l' intento estetico degli antichi

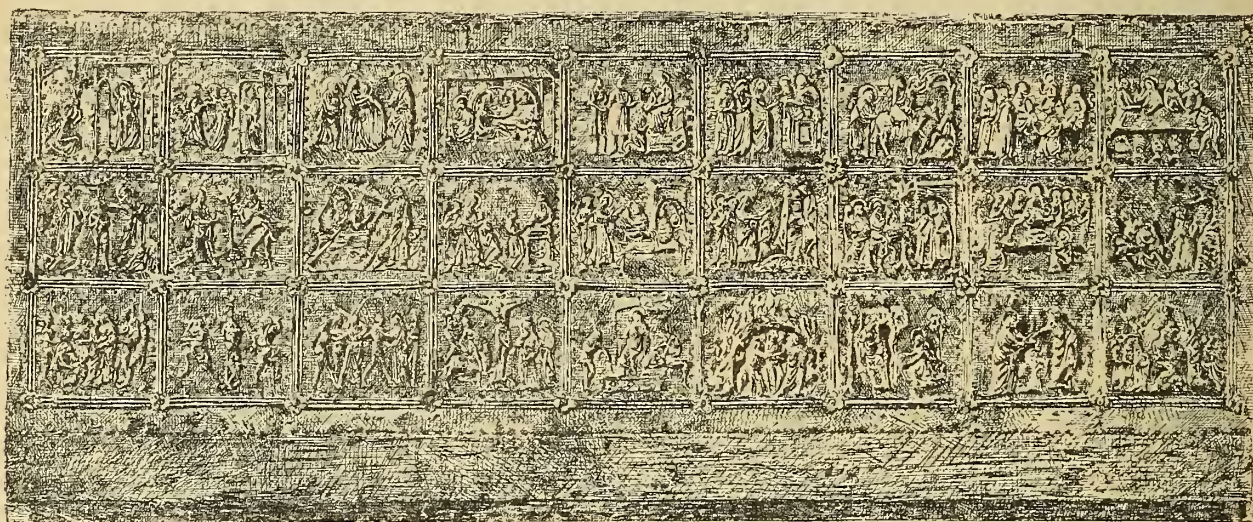



Fig. 419. — *Ascoli Piceno :* Palliotto nel Duomo (Fotografia Alinari. Firenze).

sero nel lungo tempo occorso all'opera argentea; e la disarmonia, che non è soverchia nelle figure, si aggrava alquanto nelle linee architettoniche.

Onde l'ideatore della parte inferiore non è quello del coronamento; e, se questi s'oscura nell'anonimo, questi potrebbe essere Michelozzo. Nè potrebbe escludersi che sopra alla lunga fila di nicchie, a contatto della trabeazione classica, non devessero alzarsi dei frontoni e, dopo, dovesse allargarsi una ampia fascia a foglie e intrecci, opportuno coronamento a orefici, usi a chiedere i loro effetti anche al colore. E il lavorio trinato, minuto dei pilastri suscita l'ammirazione; cosicchè un pilastro gotico del dossale fiorentino, in se medesimo, è opera d'arte che ogni maggiore orefice, di qualsivoglia epoca, vorrebbe firmare.

Sul davanti del dossale (1), nel basamento si legge: ANNO DOMINI MCCCLXI NICEPTVM FVIT HOC

(1) Si credette che il lato posteriore del dossale, fosse pure d'argento e lavorato come gli altri lati.

OPVS DESSALIS TENPORE BENEDICTI NEROZZI DE ALBERTIS PAVLI MICHAELIS DE RONDINEL, LIS BERNARDI DOMINI DE COVONI DE COUONIBVS OFFITIALIVM DEPVTATORVM.

Di gran lunga inferiore ai due monumenti argentei dei toscani, un palliotto al Duomo d'Ascoli Piceno, occupa tuttavia un posto segnalato nell'oreficeria; per questo se ne dà l'immagine (fig. 419). Esso si compone di bassorilievi d'argento sbalzato riuniti su una tavola lignea da chiodi, pure d'argento, col capo ad imitazione di fiore, e rappresenta una quantità di scene attinenti all'Evangelo, quasi pagine di un sacro volume. Le scene sono sufficientemente chiare e le figure, talora un po' lunghe, sono panneggiate con una certa bravura: contuttociò non è possile confrontare il palliotto ascolano con quelli celebri di Pistoia e Firenze, benchè esista la contemporaneità; in sostanza. L'autore è ignoto; e l'assegnazione a un Pietro Innocenzo e al 1487, chiede il sussidio di novelle prove.

Ha diritto invece ad altissime lodi il palliotto di Teramo: trattasi d'un capolavoro di cesello abruzzese, nel Duomo aprutino, il cui autore, Niccola da Guardiagrele, sveglia un tesoro di ricordi. Questo palliotto di lamina d'argento su tavola di rovere (1,25 × 2,50· pesa due quintali), assai più che altre opere dell'artista suo autore, mostra a quale altezza giunse l'oreficeria nelle gagliarde mani di Niccola da Guardiagrele, ed è un attestato di genialità italica non nella sua architettura (i quadri smussati, quattro in altezza nove in larghezza, con un duplice quadro nel mezzo, a dar posto al Redentore più grande delle altre figure, inducono monotonia) ma nelle singole imagini, le quali rivelano, complessivamente, un cesellatore insigne, anche se il palliotto non si possa considerare, come vorrebbe il De Nino, « un'opera forse unica nel suo genere » (1), Niccola effigiò in rilievo o in smalto, senza enfasi, le figure delle sue scene — figure d'ogni specie e bellezza, duecentonove in tutto, una piccola popolazione che si agita, si esalta, tocca il dolore e il piacere; — e possedette il senso della fede, il nostro Maestro, e — prodigo — lo diffuse sulle ampie superficie del palliotto nelle cui scene, rinunciando al fondo pittoresco, radunò la espressione su imagini che riescono profondamente efficaci balzando, colorite di sentimento classico, dalla superfice liscia, tranne in pochi casi. La scultura del palliotto ricorda la Toscana più di quanto sia necessario a conservar freschezza d'originalità all'Abruzzo (2); nè suona nuovo, al lettore il diritto che ha la Toscana sull'oreficeria che padroneggiò Niccola da Guardiagrele. — Il quale, nel nostro palliotto, trattò i soggetti seguenti che, a meglio precisare, indico col mezzo d'uno de' soliti assiemi schematici (fig. 420).

Fig. 420. — *Teramo:* Assieme schematico del palliotto, nel Duomo. I numeri arabici indicano i soggetti scolpiti, le lettere quelli smaltati (Cfr. la pag. 452).

(1) *Sommario*, cit., p. 81.

(2) Su questo palliotto v. la monografia del Pannella, *Il palliotto della Cattedrale Aprutina*, Teramo 1890 e v. Bindi, Op. cit. ove il palliotto è riprodotto nella tav. 5.

Soggetti del palliotto nel Duomo di Teramo.

Parte scolpita.

1. Annunciazione dell'angelo alla Vergine
2. Maria e Giuseppe adorano Gesù nel presepio.
3. I Re Magi adorano il Bambino.
4. L'Evangelista S. Giovanni.
5. Presentazione di Gesù al tempio
6. Il Dottore S. Ambrogio.
7. La Fuga in Egitto.
8. La strage degli Innocenti.
9. Battesimo di Gesù nel Giordano.
10. Satana tenta Gesù nel deserto.
11. La Resurrezione di Lazzaro.
12. La Cena con Cristo e sei apostoli.
13. L'Evangelista S Matteo.
14. Il Redentore.
15. Il Dottore S. Gregorio.
16. La Cena cogli altri sei apostoli.
17. L'Orazione nell'orto.
18. Gesù sana l'orecchio a Marco e Giuda bacia Gesù.
19. Gesù legato dinanzi ad Erode.
20. Cristo alla colonna con due flagellatori.
21. Cristo davanti a Pilato e Pilato si lava le mani.
22. L'Evangelista S. Luca.
23. Il Dottore S. Agostino.
24. Ecce Homo.
25. Gesù sale il Calvario.
26. Gesù in Croce e due Marie ai piedi.
27. La Deposizione di Gesù nella tomba.
28. Gesù al limbo dei Santi Padri.
29. La Risurrezione di Gesù.
30. L'Evangelista S. Marco.
31. Gesù in veste di ortolano appare alla Madd. nell'orto.
32. Il Dottore S. Gerolamo.
33. Ascensione, Cristo col vessillo.
34. La Pentecoste con undici Apostoli e la Vergine.
35. S. Francesco d'Assisi in atto di ricevere le stimmate.

Parte smaltata.

a. S. Giovanni.
d. La Vergine con Gesu.
e. Il Signore con l'orbe terrestre.
g. S. Paolo.
i. S. Pietro.
q. Apostoli e otto Profeti negli altri smalti

Varie iscrizioni commentano le scene; la più importante reca il nome dell'autore: OPVS NICOLAIDE GVARDIA GRELIS. ANNO DOMINI MCCCCXXXVIII VNDECIME INDECTIONIS. M. I e la cornice contiene le seguenti parole relative ad un restauro: RESTAVRAVIT OMNESQVE COELATAS CORONAS D. DOMINICVS ART; SANTACROCE TERAMENSIS DE INTEGRO FECIT ANDNI MDCCXXXIV, la quale insegna persino che Domenico Santacroce restaurò il palliotto nel 1734, e rifece tutte le cornici cesellate. Una breve inscrizione in una scena scolpita reca un'altra data, 1433, la quale si riferisce al principio del palliotto; cosicchè si raccoglie sul lavoro stesso, il tempo che mise a farlo Niccola da Guardiagrele: dal 1433 al 48, cioè quindici anni. Il tempo non lungo per sì vasto lavorio, dice la maturità del Maestro che diè la somma misura di sè medesimo nel palliotto aprutino (1).

Meno noto del massimo lavoro di Niccola da Guardiagrele un palliotto lombardo, nel Duomo di Monza, trecentesco, fa impressione soprattutto a chi lo vede la prima volta: suddiviso da una serie di rettangoli, nel mezzo è signoreggiato da una formella a guisa di mandorla, dalle cui estremità si staccano quattro piccoli rettangoli i quali si fondono all' intelaiatura generale del palliotto, e dànno luogo ad una croce. È d'argento dorato, ha le seguenti dimensioni: $2{,}43 \times 1{,}05$ e i rettangoli occupano, ognuno, la superficie che risulta da queste misure $0{,}33 \times 0{,}27\ ^1/_2$. L'intelaiatura del palliotto, ricorda moltissimo i soffitti a cassettoni, ma le minute storie, richiamano tosto l'uso cui il monumento si destina. Artisticamente tutto questo lavorio metallico, non è considerevole, se se ne toglie un certo gusto pittorico alle scene, architettate alberate ed ordinate bene agli effetti del chiaroscuro; ciò fa chiudere un occhio sopra le singole figure mal proporzionate e meschine. Il Barbier de Montault, che nella sua monografia sopra il Tesoro di Monza studiò amorosamente il palliotto monzese (1), dichiarò che la disposizione delle figure, offende le ragioni gerarchiche e la ripetizione più volte fatta degli stessi santi, oscura l'ordine e il metodo di quest'opera. Non accennai gli smalti translucidi che fioriscono il palliotto monzese, gli smalti e le pietre preziose, benchè chi è pratico d'oreficeria medievale, sappia che smalto e pietre entrano spesso in questa oreficeria. Ma il palliotto di Monza ne fu spogliato, e le pietre che si conservano non sono antiche in gran parte; inoltre le perle composero, sembra della collane, essendo bucate.

Accompagnano tuttociò, le iscrizioni che commentano le storie del palliotto; una non chiara alla lettura sulla base, dice che il palliotto cominciato nel 1350 e finito nel 1357, fu collocato al posto ricorrendo la festa della Decollazione di S. Giovanni, e il suo autore fu Maestro Borgino del Pozzo, orefice milanese, il quale eseguì il palliotto di sua propria mano, P' PRIA MANV, per incarico dei canonici di Monza, a capo dei quali stava Graziano d'Arona, vicario alla chiesa di Monza, che dal 1350 all'anno della sua morte (1370), fu arciprete in questa città, benchè mai l'abbia abitata avendo risieduto abitualmente alla corte papale d'Avignone,

L'arte nobile e alta richiama un palliotto nel Tesoro di S. Marco in Venezia, argento quattrocentesco, dono di Gregorio XII veneziano (1406-9). Si divide in due partimenti con dodici statue di santi, cioè ventiquattro in tutto, entro archetti gotici, primeggiati dalla effigie del Redentore in mezzo al partimento superiore e, nel mezzo all'inferiore, da quella di S. Pietro. Una cornice fiorita da stemmi papali, completa quest'opera squisitamente lavorata, lumeggiata dalle se-

(1) Lo scultore die' alle sue storie un fondo tormentato, quasi granuloso, il quale turba e confonde lo sguardo anzichè esser mezzo al miglior risalto delle imagini.

(1) Il palliotto soffrì insidie e ruberie: alcuni quadri scolpiti mancano di figure, il 9.° non ha più lo Spirito Santo il 13.°, il 19.°, il 26.° mancano di imagini anch'essi, uno smalto fra i quadri 29 e 30 non esiste più, e basta così.

guenti parole: MVNVS. QVOD. GREGORIVS. XII PONT. MAX. HVIC. SVAE. S. PETRI. ECCESIAE (sic!) OBTVLIT. A. 1408. Altre parole, lungi da queste, precisano un restauro avvenuto nel 1768.

Si dice generalmente che il palliotto, dapprima in S. Pietro a Castello da dove passò a S. Marco allorchè quest'ultima chiesa divenne cattedrale, si eseguisse da artisti romani; lo stile richiama la scuola dei Da Sesto che onorò Venezia di cospicui lavori. Così metto in quarantena la vecchia notizia (1).

Corredo d'altari, i candelieri argentei attrassero l'orefice gotico, ma se ne conservano pochi. La Basilica di S. Marco a Venezia ne ricorda fusi in argento, quattrocenteschi, ornati da decorazioni gotiche e da imagini sacre, che la nostra Basilica ricevette verso fine del XV secolo, all'epoca del dogado di Cristoforo Moro (1462-71), essi furono studiati e messi in evidenza dal Pasini nel suo libro citato (2). E il Duomo di Torcello si pregia di una lampada a traforo gotico (sec, XIV) nel Duomo; chè gli argentieri medievali fabbricarono anche lampade e lanterne, le quali, oltrechè d'argento erano d'oro, cesellate, persino smaltate, come avvertii parlandone al luogo de' ferri.

A proposito di lampade e lumi in genere, un passo nel profano insegna che la fabbricazione dei lumai medievali s'appoggiò specialmente sulle lanterne; cotale fabbricazione per poco non gareggia con quella delle lucerne nell'epoca romana; sta di fatto che i lanternai costituirono, all'epoca gotica, una professione lucrosa, a giudicare dall'abbondanza dei loro prodotti modesti o signorili, ricchi o fastosi, come le lucerne romane di varie gradazioni, corrispondenti a bisogni sacri o profani. La gradazione, oltrechè sulla forma e sul lavoro artistico, si estende alla materia; perocchè il Medioevo, al lato delle lanterne di ferro poveramente lavorate, pose quelle d'argento, d'argento e d'oro, cesellate o smaltate, d'ottone o rame a una o a più fiamme.

A Parigi i fabbricanti di lanterne erano associati ai fabbricanti di pèttini, e formavano una unica corporazione perchè le lanterne, invece de' vetri, ricevettero sottili lastre di corno, lavorato dai pettinai, le quali lasciano passare il chiaro della fiamma.

Il Gay accenna le lanterne dette *absconce* o *escance*, che proiettano la luce da una parte sola; nè il Medioevo ignorò le cosiddette lanterne cieche.

(1) Il Duomo di Treviso possiede le coperte trecentesche di un Evangeliario che, in origine, avrebbero fatto parte di un palliotto stato disperso.

(2) *Il Tesoro di S. Marco*.

Ai corredi d'altare, l'oro e l'argento die' dittici, trittici, turiboli e fiori ampolle con ornamenti associati al vetro. Di dittici ne ricordo uno a Lucera, nobilissimo, un argento del XIV secolo col marchio di Sulmona SVL (1) composto da due valve rettangolari qualche po' differenti: — su una valva il Redentore in cattedra, benedice, come nei musaici bizantini, e sopra e sotto di esso, emergono i simboli degli Evangelisti alternati a tre medaglioni, sull'altra valva Cristo crocefisso, si stende in tutta l'altezza della valva, adorato da due angeli e dolorato dalla Vergine e da S. Giovanni. Una fascia, sottilmente ornata, gira intorno alle due valve, svolgendo un motivo a palmette, e lo stile della scultura sale a nobile altezza; onde il dittico di Lucera, deve classificarsi fra i pezzi d'oreficeria sulmonese più ragguardevoli.

Il soggetto dei turiboli non dà povera materia d'indagine. I due che qui figurano uno di rame dorato a Bologna (fig. 421) ricco, senza esuberanze, tira al turibolo ornatissimo del bolognese Bartolomeo da Bologna, il quale superò se stesso nell'argento della Basilica Antoniana, da me disegnato; (tav. LVI). Non esiste la prova ad autenticare la paternità del predetto Maestro, quando non sia il turibolo stesso il quale, se Bartolomeo bolognese non toccò, un seguace del Nostro lo lavorò. La sua più vetusta memoria risale al 1466 e la sua pompa, parla del Gotico vinto dalle smanie dell'ornamento. È detto il turibolo di Sisto IV; e ad esso si può attribuire forse un documento che dice essere stato assistito ivi il nostro Bartolomeo da un M.° Filippo e altri soci. Il documento fu dato dal Gonzati (2). Cito inoltre un turibolo gotico nella Parrocchia di S. Giovanni a Cer-

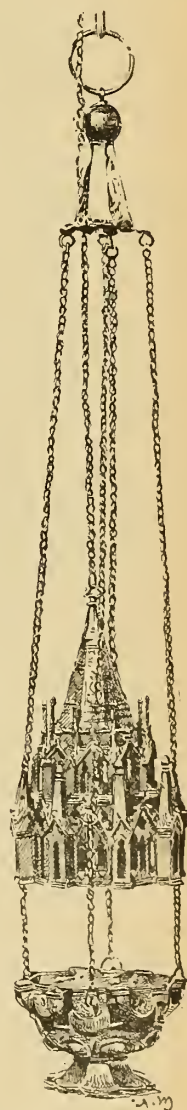



Fig. 421. — *Bologna*: Turibolo a S. Giovanni in Monte.

(1) Il turibolo di Marcéna non argenteo, ha la parte inferiore di epoca meno antica della parte superiore, gotica; e fino a poco tempo fa (1904) stette fra i ferravecchi fuori d'uso.

(2) Op. cit., pag. CXXIV-V.

reto (Siena), bronzo dorato con base del 1623; uno stesso carattere — nella Prepositura di Chiusdino; un altro, rame dorato, — nella Parrocchia a Quiciano (Siena) a mo' di edificio turrito colla forma identica all'incirca; uno nel Museo nazionale di Firenze con trifore di due piani a cuspide — rame argentato del XX secolo, somigliante a un turibolo, non argenteo, nel Museo d'Arezzo e ad uno di Marcéna (Arezzo) in quella Parrocchia. A Roma e nel Lazio cito un turibolo gotico nella Raccolta Odescalchi, uno nel famoso Tesoro del Duomo di Anagni, grazioso modello in argento dorato ed uno abbruzzese, sconosciuto emerso nella Mostra di Chieti (1905), la quale mise in vista vari oggetti d'oreficeria locale prima ignoti.

I turiboli si accompagnano, corredo indispensabile, alla navicella per l'incenso. così rimangono alcuni esempi di navicelle. Ricordo un modello di navicella gotica, rame dorato con smalti, nello Spedale di S. Maria della Scala a Siena, e uno dello stesso carattere nella detta Propositura di Chiusdino.

Il soggetto delle ampolle pel servizio dell'altare, dette luogo a opere di cesello — ori, argenti e simili; — l'oggetto più singolare, a me noto, è un'ampollina del Duomo di Aix-la-Chapelle: consta di un angelo colle ali inalzate, il quale nel collo ha un pezzo di canale che serve a versare il liquido nel calice. Il motivo poetico appartiene all'oreficeria del XIV secolo.

Servì il metallo, spesso, a rivestire l'ampolle non a formarle tutte; ma il campo di questo genere scarseggia di modelli.

Salì ancora, l'oreficeria, quando plasmò busti, statue, gruppi di figure in argento o rame nei reliquari, negli ostensori, nelle paci, nei pastorali, nei palliotti, negli altari. Nè è superfluo tener conto di ciò, in particolare; tanto lo statuario è vivo nell'opera dell'orefice gotico, anzi sormonta talora le funzioni dirò così essenziali all'oreficeria, come in qualche caso che esaminammo e esamineremo.

Giacomo di Andreuccio del Mosca, orefice senese, (fioriva nel 1413) nel 1413, con alcuni compagni, fra cui Turino di Sano, toglieva a fare una statua argentea di San Crescenzio pel Duomo della sua città; e Siena vanta, fra altro, un ragguardevole busto di S. Caterina, rame trecentesco che servì di reliquiario nella Biblioteca Comunale a Siena; un busto di S. Lorenzo, al vero, nello Spedale, nonchè un S. Antonio abate, busto dello stesso carattere. E il Duomo di Ascoli Piceno, che vanta il palliotto argenteo di cui discorsi e lo stupendo piviale di cui pure discorsi, attribuisce a suo decoro, il possesso d'una statua di Sant'Emidio, primo vescovo e patrono della città, la quale onora Pietro Vanini suo scultore. La statua, in abito pontificale, fa il gesto di benedire suscitando non tenue impressione; chè la testa nobilissima pare un modello di ben pensata scultura. Il Vanini sarebbe stato assistito da Francesco d'Ascoli, stando alla nuova lettura della inscrizione collocata sul plinto della statua, dataci recentemente dal Bertaux (1). Dei due singoli artisti, gli scrittori locali avevano creato un solo artista, interpretando male un segno che sta fra il nome *Petri* e *Francisci*, un segno che sembra una Z a rovescio; così Pietro e Francesco divennero un Pietro di Francesco il quale, sotto la penna del Bindi, divenne un Pietro Innocenzo. La statua si fa risalire alla fine del secolo XV, al 1487. È possibile; il reliquiario però sembra anteriore (2).

L'orefice considerò il busto o la statua che plasmava, quale una figura vestita ornata da paramenti di lusso e da gioielli. Vedemmo, esempio cospicuo anteriore a quello che voglio ora offrire, vedemmo dico la statua di Santa Fede nell'Abbadia di Conques (3); ed ora vediamo il piviale argenteo, decoro sommo al busto di S. Panfilo nel Duomo di Sulmona unico resto del busto che ebbe la testa e le mani

(1) *Melanges d'archèologie et d'histoire*, a 1897, pag. 94.

(2) Il Bertaux si oppone a chi interpreta erroneamente un segno della iscrizione apposta sulla statua che conferisce a un Pietro, l'onore di essere stato, lui, l'unico esecutore di cotal opera. La iscrizione composta in lettere capitali, magroline, finisce con queste parole, le sole che qui interessano:

PETRI ⅀ FRANCISCI CELTE REFVLGET OPVS.

I due soli scrittori locali, il Cantalamessa e il Carducci, i quali riprodussero la iscrizione, interpretarono male quel segno che sembra una Z maiuscola a rovescio, attribuendo, falsamente, la statua ad un Pietro di Francesco: così il Bertaux. La cosa parve sì enorme, a questo scrittore, che egli intese a risolverla e credette riescirvi, dichiarando che quel segno è di forma comune e significa *et;* perciò la statua di S. Emidio, sarebbe escita dalle mani di due scultori-orefici Pietro e Francesco. Forse il B. cadde in un equivoco. Il segno Z, qual egli lo riporta sarebbe, credesi, la prima volta che appare nel XV secolo ad indicare la congiunzione *et*. Per *et* facevasi moltissime volte un segno simile che ricorda la Z maiuscola, non mai voltata nel senso contrario; ciò perchè la forma primitiva di questo segno, era un 7 che gradatamente diventò il segno somigliante alla Z e simili. Il segno impresso dal B., in *Mélanges d'archèologie*, se è veramente voltato a quel modo e il tempo non ne ha logorato qualche filetto, potrebbe significare la nota parola *condam* per *quondam*, cioè Pietro *figlio del fu* Francesco. Un segno molto somigliante a questo, col valore di *quondam*, del secolo XV, fu riprodotto dal prof. A. Cappelli, nel suo *Dizionario di abbreviature latine e italiane*, Milano, 1899, a pag. 367, colonna e linea 1.ª: ed il significato di questo segno, come ebbe a confermarmi il C. privatamente, è sicuro; perché avvalorato da molti esempi. Può essere citata un'altra pubblicazione che dà lo stesso segno, spiegata nel modo predetto: i « *Sunti delle lezioni di Paleografia e Diplomatica* » del Malagola, Bologna 1896-97, Edizione litografata, pag. 20. 4.ª colonna in fine. Da tuttociò risulterebbe che la lettura dei vecchi scrittori ascolani, è esatta; e il B. sarebbe caduto in un equivoco. Questo io penso, salvo che l'A., tornando sull'argomento, abbia ad esporre altri fatti, correggendo la forma del segno e dichiarando che fu riprodotto male.

(3) *Arte nell'Industria*, vol. 1, figg. 186 e 187.

rubate la notte del 6 aprile 1704. Lo scultore fu l'orefice sulmonese Giovanni di Marino di Cicco, verso il 1459, e quanto qui si vede (tav. LX) corrisponde a quanto rimane d'antico; chè la testa e le mani del Santo, rifatte in Roma dall'orefice Francesco Morelli, non suscitano l'interesse del busto, nella sua veste di rame indorato, coperta da leggiadre filigrane animato da vivi smalti variopinti. Il piviale a larghi fiori, tocca evidentemente una sontuosità incomparabile, e all'effetto concorrono — su fondi rossi, verdi, violacei — fogliette e rose stese in strisce, intorno al collo lungo le spalle e il petto, producendo un'armonia deliziosa cui vale, pittorico contrasto, la doratura e la punteggiatura della veste abbondante di pieghe (1).

Negli Abruzzi esisteva un busto di Niccola da Guardiagrele esaltante le virtù di S. Giustino a Chieti in S. Giustino; ma restaurato ai primordi del XVIII secolo, in tal epoca fu trasformato, e la curiosità si spegne davanti ai resti antichi di esso. Eccone la iscrizione che vi si leggeva: OPVS NICOLAI DE GVARDIA GRELIS A D D MCCCCLV (2).

Va notato un busto argenteo abruzzese, nel Duomo di Teramo; il busto di S. Berardo con smalti vivissimi figurati che il tempo logorò. Il busto si suddivide nella testa del santo e nella mitra, e al collo si orna d'una croce pendente: — una base a colonnini che ricevette un ovale colla Vergine in epoca posteriore al busto, completa quest'assieme che indico con premura.

Il curioso si volga con interesse a Napoli, al famoso busto di S. Gennaro (XIV sec.), nella Cappella del Tesoro — argento dorato su base fiorita da bassorilievi, posteriore al busto (reca la data A. D MDCVIII e il nome dell'ordinatore: Giov. Tommaso Vespolo) allogato agli argentieri reali, Maestri Giacomo Gottifredo, Guglielmo de Verdelay e Miletto de Ausurro, nel settembre del 1304, stato eseguito nel corso di sei mesi. Il busto, di persona assai giovane (S. Gennaro morì in fresca età) logorata dai patimenti, ha il capo coperto da zucchetto, i capelli spartiti simmetricamente, vestito dalla casula, lavorata a cerchi intramezzati da foglie d'edera e vaneggiante nel brio di smalti e pietre preziose.

Opera dunque preziosa e altresì sapiente, indicando

(1) La tav. LX fu copiata da me dall'opera di P. Piccirilli *Monum. Arch. Sulmonesi*, Lanciano, Stabilim. Carabbo, col consentimento gentile dell'autore e dell'editore. Ringraziamenti.

(2) Pel tempo in cui licenziò questo foglio mi è impossibile di giovarmi della Mostra di Arte Antica abruzzese.

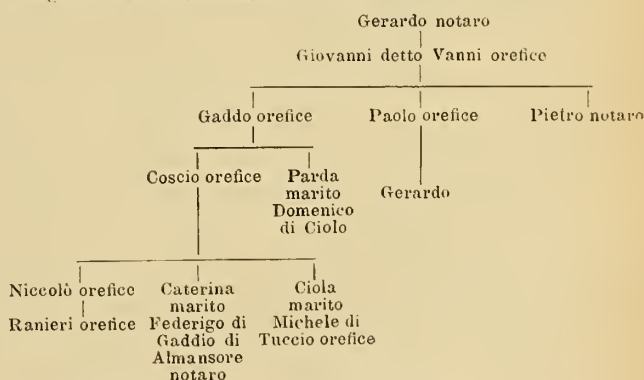
e descrivendo il busto di S. Gennaro a Napoli, io so di precisare un argento trecentesco molto importante (1); onde il suo ricordo s'impone qui dove, lungi dall'idea di presentare varietà e abbondanza di busti (vedo quello celebre nella Pieve d'Arezzo, il busto di S. Donato, eseguito nel 1346 da Pietro e Paolo orefici aretini) statue, gruppi in argento o rame (la qual cosa mi avrebbe condotto alla storia della statuaria trecentesca) volli mostrare, scegliendo dei modelli insigni, il particolare valore dell'orefice gotico, sopra la statuaria. Ed ecco il Bonaini a mettere in evidenza un Coscio di Gaddo da Càscina, orefice di molto nome scelto, insieme con Simone detto Baschiera e con Nino d'Andrea da Pontedera, a lavorare alcune figure d'argento, per un'ancòna destinata al Duomo di Pisa (2); e ciò fa pensare che Càscina (presso Pisa) ebbe una dinastia d'orefici trecenteschi (3).

Giovanni detto Vanni di Gerardo (1317-39). Paolo di Giovanni (1331-48), Gaddo di Giovanni (1331-49), intorno al quale il Tanfani, basandosi su documenti e induzioni, espresse giudizio favorevole anche perchè, con Meo di Tale e Francesco di Colo, ricevette l'incarico d'una cintola argentea in cui la bellezza molto « avrebbe dovuto superare il pregio della materia », appartennero a tale dinastia.

Questi orefici scendevano alle minute cose e andavano da un gruppo statuario agli ornati di una coppa, al cesello d'una posata, alla niellatura d'un gioiello, alla incastonatura d'una gemma di venti gemme in un ornamento del capo.

L'oreficeria penetrò dunque nelle armi e un ca-

(1) Lo studiò accuratamente il Fusco: *Dell'argenteo imbusto al primo patrono S. Gennaro,* ecc. Napoli 1861 con due tavole e i documenti relativi il busto.

(2) Op. cit., p. 212. I da Cascina furono una famiglia di orefici che durò lungamente a esercitare l'oreficeria. Poco nota, conviene darne il seguente albero genealogico:

(3) Bonaini *Mem. ined.* Docum. VI, 2. Il Tanfani Centofanti, in *Notizie di Artisti tratte da Docum. pisani* p. 123 e seg., accrebbe le notizie date dal B

pitolo il quale se ne scrivesse, offrirebbe materia docile a molteplici considerazioni.

Un luogo adatto all'orefice delle armi e armature, fu la cintura militare, propria ai soli nobili cavalieri usata, pare, dalla metà circa del XIV secolo; ond'è che e' si trova nel Trecento, in statue, specialmente tombali; e la cintura sovente si ornò di ori e gemme quasi eccessivamente, la qual cosa avvenne in Italia e così si vide in Francia come in Inghilterra: chè a quest' epoca la veste militare era pressochè eguale in ognuno di questi tre paesi.

Dando una cintura tolta dalla statua giacente di Federico da Lavellongo a Padova († 1373), nel suo solennissimo monumento funebre, a S. Antonio, offro dunque un esempio cospicuo (fig. 422).

La cintura consta di gemme, ornati metallici e di un fregio floreale unito ad un fermaglio rappresentante la porta d'una città; e il disegno spiega la maniera con cui la spada, agile oggetto metallico, si combina alla cintura la quale scende presso alle anche in grandioso modo.

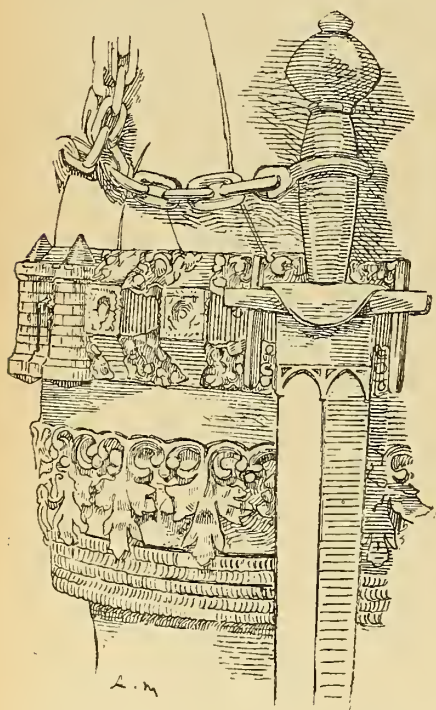



Fig. 422. — *Padova:* Cintura di una statua, nella Basilica di S. Antonio.

Il Viollet-le-Duc offre uno splendido esempio tolto da un Ms. della Biblioteca Nazionale di Parigi (un Tito Livio francese del 1350 circa), d'una cintura scendente fino all'attacco delle gambe; splendida di gemme e perle, leggiadra in un leggiadrissimo spadino di orefice trecentesco. Col mio di Padova è, questo, uno degli esempi più significanti, a me noti di cintura cavalleresca; ed io lo indico magnificandone la pompa (1).

L'uso delle cinture militari si estese ai costumi civili, femminili e maschili; e si videro cinture pesanti a squame, di argento, seta, cuoio, e si ebbero dei luoghi particolari alla loro fabbricazione. A Venezia, un punto nella Mercanzia, era indicato così: *ubi fiunt centure* (1).

L'arte dell'orefice si esercitò alla creazione di corone, complemento ad imagini sacre che poterono ricevere un disegno immaginoso e il complemento di gemme o smalti: onde tali corone, parte di pale o sculture di altare, prese in loro stesse, non infrequentemente, sono mezzo a conoscere la penetrazione estetica d'un argentiere, d'un cesellatore, d'uno smaltatore. Avvenne che esse corone, restarono uniche reliquie di una tavola o scultura antica, o tali si considerano perchè rubate. Ricuperate da collezionisti, passarono fra gli argenti d'un Museo. Nè occorre ricordare, a schiarimento delle presenti parole, che i pittori e gli scultori medievali adattarono corone e aureole metalliche, alle effigie sante da essi pennelleggiate o scolpite.

Si accenna a corone oggetto di omaggio; a questo genere, diverso dalle corone sacre tonde a sbalzo, appartiene quella d'oro trecentesca colla quale il Comune di Perugia, volle rimeritare i buoni offici del suo podestà, Messer Giovanni de' Panciatichi pistoiese nel 1339 (2).

Fra le singolarità, in fatto di omaggi, cito la rosa d'oro di Basilea nel Museo di Cluny, data da Clemente V (1305-16) al vescovo di questa città nei primi del XIV secolo, monumento d'oreficeria curiosissimo. Si compone d'uno stelo principale emergente da un piede, la cui base è duplicemente rigonfia; lo stelo va ornato di sei foglie e il fiore, largamente aperto, ricevette un magnifico zaffiro nel mezzo. Dallo stelo principale staccano cinque rami fioriti rose e bottoni, il tutto benissimo conservato. Cotale oggetto, raro e sapientemente lavorato, apparteneva al Tesoro del Duomo di Basilea, fu venduto coll'altare d'oro a Liesbach, pubblicamente nel 1836, e si conservò, grazie alle cure del colonnello Theubet. Contiene 305 grammi d'oro.

L'Antichità e il Medioevo possedettero specchi d'oro, argento e altri metalli levigati; già nel XIII secolo, quando il vetro divenne più comune, si mise dietro ad esso una sottil lastra metallica, per farne degli specchi; in seguito fu scoperta ed applicata ai

(1) Op. cit. *Dictionn. du Mobilier*, vol. V, p. 308.

(1) Cecchetti *Le Vesti* doc. sotto la data 1343.
(2) *Arch. st. ital.* Diario del Graziani a 1338.

vetri la miscela di stagno e mercurio onde sarebbe assurdo il parlar ora.

La società medievale conobbe gli specchi d'oro tempestati di gemme; così gli specchi salirono a ricchezza divenendo oggetti costosi.

Gemme, perle, intrecci aurei o argentei entrarono,

Fig. 423. — *Parigi:* Cuffia in un Ms. nella Biblioteca Nazionale (Messale latino del XV sec.).

nel periodo gotico, elementi di bellezza, nei cappelli e nelle ampie cuffie delle dame.

Le dame avevano allora l'ambizione di grandi acconciature del capo, alte o basse, volte ampiamente nel senso orizzontale, come la dama in un affresco nel Castello della Manta presso Saluzzo, ornata di turbante (1). Cotal forma ne conduce al mio modello (fig. 423), il quale appare quanto di più sfarzoso può ispirare un'acconciatura del capo. I tre corni di velluto scuro, su cui risalta l'oro e scintillano le gemme, compongono una macchina che si accompagna alla parrucca, divisa da un sottil filo imperlato sotto cui stanno compressi i capelli. Vuolsi che nelle acconciature la somma indipendenza imperasse all'epoca gotica; press'a poco come avviene oggi in cui la modista guarda il modello, ma se ne allontana attribuendo ogni diritto al suo capriccio.

Nel XIV secolo le donne usavano portare delle ricche « trecciere o terzuole » di perle, accomodate in varie file e corone d'oro o argento dorato, con gemme; e l'orefice gotico dovette piegare la fantasia a trascendentali bizzarrie. Così somme elevate si consacravano a ciò, dai principi e dai signori; nei 1366 Amedeo VI, duca di Savoia, comperava da Raffaello di Negro, genovese, un cappello guernito di grosse perle e rubini, per farne dono al re di Francia, pagandolo 1000 ducati d'oro, cioè ventitremila franchi (1).

Ciò conduce alla Gioielleria alla quale farò capo, tosto accennato un soggetto appartenente ancora all'oreficeria che riguarda la mensa (2).

L'argento si usò moltissimo nel Medioevo, a materiare ogni oggetto da mensa creato dalla superstizione o dal bisogno, e diè talora ad esso, oltre la ricchezza, una forma oggi inusata come le orecchie alle scodelle, appendice utile al servizio di esse.

Il vasellame d'argento costituì, nella società medievale, non tenue parte del patrimonio domestico; e s'impegnava — fu avvertito — o si vendeva con suprema facilità, a far denaro dalle famiglie più elevate, senza che queste ne arrossissero.

Sulla mensa medievale, davanti al posto d'onore. solevasi collocare un gran pezzo di oreficeria, un vaso o cofanetto che dicevasi nave, per avere la forma di questa macchina di mare ed era, per solito, ornatissimo. L'invenzione di questa nave che conteneva, chiusi a chiave, gli oggetti da tavola, la posata, il bicchiere, le spezie, deriva da ciò che la vita medievale, consparsa di triboli e sospetti, costringeva a largheggiare in precauzioni; onde la nave teneva al sicuro dai veleni gli oggetti che servivano al signore, nè si apriva, se non davanti al signore medesimo, da uno scudiero di fiducia. La sua forma deriverebbe

(1) *Ornamento nell'Architettura* vol. II, tav. LXXXXI. Vedasi una acconciatura somigliante quella che qui dò, nella stessa opera fig. 200: è un affresco a Lagnasco (Saluzzo). Per queste acconciature v. D'Ancona *Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese* in *L'Arte* 1905, p. 94 e seg. Utilissimo l'esame degli affreschi nel detto Castello, ed efficace anche perchè gli affreschi sono in buon essere. I personaggi sono isolati e alternati da alberi come negli affreschi dell'Etruria.

(1) Cibrario *Op. cit.* II, 336.

(2) Fontenay, *Les Bijoux anciens et modernes*. Più di 700 disegni originali di St-Elme Gautier. Parigi 1887, cit.

da antiche tradizioni religiose e dalla stessa via che condusse alla navicella da incenso.

Non si assicura che il vaso o cofanetto coll'ufficio che si disse, avesse ognora la forma della nave; più raramente era una torre un piccol castello, perfino animato da armigeri, e l'arte vi si associò alla ricchezza.

Nell' Inventario delle famiglie regnanti e delle grosse famiglie medievali, si registrano varie navi, il cui uso si estese nel tempo; e l' etichetta della Corte di Francia lo mantenne, con qualche modificazione sino allo scorcio del XVIII secolo (1).

Ben strana la società medievale! Paurosa e sospettosa, non bastandole le navi da mensa, antidoto ai veleni, possedette le « lingue di serpenti » chiuse in astucci d'oro o d'argento, che avevano posto sulla tavola dei ricchi. La superstizione attribuiva a queste lingue, saggianti i cibi, la virtù di indicare se i cibi contenevano il veleno, intanto che l'arte ne faceva oggetto di bellezza e di sfarzo. Talora, invece che in astucci, le lingue di serpenti erano montate su candelieri o alberi d'oro, argento dorato, argento naturale, corallo; e la fantasia dell'orefice si poneva a cimento, creando oggetti di valore. Gli alberi o gli astucci avevano il nome di portalingue, francesemente *languiers*.

Un portalingue posseduto dal Tesoro del Castello di Torino indicato in un Inventario del 1497, era d'argento in forma di albero, colla curva formata dalla lingua d'un animale, i rami muniti da lingue di serpenti, stemmi pendenti, e piede smaltato di azzurro a stelle.

Altro antidoto contro i veleni si reputò, nel Medioevo, il corno di liocorno. Il liocorno è un animale favoloso, colla testa ornata da lungo e rigido corno; così questo preteso corno di liocorno, altro non era che il dente o sperone del narvalo (monodonte), specie di cetaceo appartenente alla famiglia dei delfini. Le ricche famiglie medievali possedevano quest'antidoto, il quale figurava sulle mense, anzi ne possedevano più d' uno.

Gli antichi non ebbero le posate di tre pezzi, cucchiaio, forchetta e coltello, ma i Romani conobbero l'uso dei cucchiai e de' coltelli e la forchetta si conosce da epoca remota ma, obliata, si rinvenne vuolsi, nel Medioevo (2). Negli Inventari del XIV e XV secolo la forchetta si menziona frequentemente, come strumento per certe frutte che macchiano le mani; perchè la società medievale mangiava colle dita. Si ignora se la forchetta si trovi nominata prima dell'XI secolo (1); gli storici vogliono che essa formi una novità importata dall' Oriente nella seconda metà del secolo predetto, da una principessa bizantina a Venezia e accolta male dai Veneziani, avrebbe stentato ad entrare nei costumi nostri.

La forchetta compare una delle prime volte nel 1297, su un Inventario di Edoardo I in Inghilterra, successivamente in Francia, la prima volta appare correndo il 1379 nell'Inventario di Carlo V; e si nomina in Inventari dei duchi di Borgogna del 1420 e 1427.

Alcuni testi sono pertanto espliciti sull'uso della forchetta. C. Chastellain, nella descrizione di un pranzo offerto agli ambasciatori inglesi dal duca di Borgogna in un giorno del 1462 scrive: « *Et n'y restait rien defaulte, fors qu'il n'avoit autant de bouches pour mangier, comme il avoit des doigts es mains de mangeurs* ».

Trattandosi di un ricco pranzo, servito da vasellame dorato, la testimonianza ha somma importanza.

Dunque il Medioevo non usò la forchetta come noi, e la credette uno strumento di lusso, tanto vero la fece di argento o oro e persino con smalti o gemme. Gli Inventari della Corte di Savoia (secolo XV) contengono la menzione di forchette, argento naturale o dorato, con smalti, manico di cristallo, diaspro o corallo; talora il manico era dello stesso materiale della forchetta la quale, pare, si fabbricò a due punte.

Quanto al cucchiaio e al coltello, la storia procede più nettamente: — io citai dei cucchiai molto antichi, ma non dissi, come certi scrittori dissero, che la forma attuale, a lingua concava, non è egualmente antica (2). Il XII secolo ebbe dei cucchiai quasi tondi o pochissimo incavati; il XIII secolo vide cotal forma permanere con una modificazione sul lato del manico, ove la curva della coppa segue una curva rientrante; e il XIV secolo vide il garbo circolare anteriore allargarsi e schiacciarsi. Anche al presente la fantasia signoreggia le linee di questo o simile strumento, e il cucchiaio cambia col cambiar dell'uso.

---

(1) Nel *Glossaire et Repertoirè* del De Laborde articolo « Nef », si dànno alcuni modelli di questi oggetti da tavola; un esempio sovente lo dà il Viollet le-Duc nel *Dictionn du Mobil.* vol. II, p.135.

(2) *Arte nell'Industria,* vol. I, p. 29-30. Ivi (n. 1) noto la supposizione che l'uso della forchetta sia venuto in Italia nel secolo XV, mi riferisco però all'uso non alla conoscenza dello strumento.

(1) Cf. ciò che dissi su due forchette d'argento del Castellani in *Arte nell'Industria,* vol. I, p. 30, V. Lumbroso, *La forchetta da tavola in Europa* op. cit. e Scherz, *La Société et les moeurs allemands*.

(2) Ivi, fig. 11, in cfr. colla fig. 121.

Il coltello nel Medioevo servì da forchetta, quando era sulla mensa destinato ai convitati; ma la mensa conteneva dei coltelli, pel servizio collettivo, esclusivamente maneggiati dallo scalco. L'opera del trinciare aveva assunto, all'epoca che esploriamo, una importanza che oggi sembra ridicola; essa s'ispirava al rispetto d'un cerimoniale complesso e noioso, che lo scalco conosceva perfettamente.

Uno scrittore del XVI secolo informa sopra di ciò; ed essendo posteriore all'epoca nostra indico che il Cinquecento non si era sfeudato dei vecchi usi (1),

Sono importanti le seguenti parole d'Olivier de la Marche (2).

« Il valletto servente, quand'abbia posto il pane « ed i taglieri sulla tavola, deve trarre i coltelli e « collocare i coltelli grandi, baciandone il manico. « davanti al luogo dove il principe dovrà assidersi « e volgere le punte verso il principe, coprendole « colla tovaglia; e poi deve metterne uno col ma- « nico verso il principe, e la ragione è che i col- « telli grandi sono da prendersi dallo scudiere trin- « ciante, perciò i manichi devono essere verso di lui, « ed il coltello piccolo è voltato al contrario, perchè « il principe se ne possa servire ».

Tali coltelli di servizio vari di misura, non erano meno di tre o quattro, si mettevano sulla tavola in ricche guaine d'argento (coltelliere) e servivano, — insegna Olivier de la Marche — allo scudiere trinciante per tagliare la carne e porla davanti al signore; ciò che facevasi con due coltelli differenti (3).

L' uso portava a mangiar due ad un medesimo piatto e dissetarsi allo stesso bicchiere; e davanti a ciascuna coppa era un pane ed un piccolo coltello, con manico d'argento, il quale serviva al pane e teneva il luogo della forchetta (4).

L'argento e l'oro concorsero, nel XIV secolo, a guernire le coppe di vetro, rare nelle case, d'origine orientale; e questa guarnizione riceveva talune volte il corredo di smalti, perle e gemme. Così gli Inventari indicano delle coppe prodigiosamente ricche; d'oro, argento dorato, smaltato. contrassegnate da stemmi, in cristallo di rocca, con gioielli di carissimo prezzo, perle o gemme.

E la saliera fu un oggetto molto considerato; l'oro, l'argento, il bronzo le diedero forma, le figure e gli ornamenti bellezza. Le grandi case possedevano parecchie saliere sgargianti di colori in pietre, cristalli, smalti, bravamente associati.

Gioielleria e Glittica.

L'oreficeria profana che molto soggiacque alle calamità del tempo, è scarsa. Non suppongasi che il corredo di oro e gemme meno interessasse le donne dell'epoca gotica; la supposizione baserebbe sul falso, e il lusso constatato, ad es, sulle acconciature femminili, suona eloquente.

Piacquero alle donne trecentesche, le buccole, le collane, i braccialetti, gli anelli, gli aghi crinali, i fermagli, le pietre, le perle, ma le vicende della storia portarono lo sterminio su questo campo; e noi, simili all' agricoltore che desolato dopo la tempesta raccoglie gli avanzi del raccolto, noi raccogliamo i resti di un'operosità alacre e diffusa, dolorando che alla ricchezza sia subentrata la povertà. Nè si esagera; tanto vero esistette, nel Trecento, la divisione dei gioiellieri e l' attitudine particolare a questo o a quel genere di lavoro. Onde Venezia vide i fabbricanti di anelli nel secolo XIV, numerosi e autorevoli, se dettero il nome ad una strada di Rialto « *ruga annullorum* ».

Non offro modelli di buccole, ma di anelli (fig. 424) e questi si vedono a Firenze, ove il Museo Nazionale si orna di anelli gotici nella Collezione Carrand (1). Per solito con castone ingemmato, sono abbelliti da incisioni, ornati da bassorilievi floreali o da iscrizioni; nè infrequentemente svolgono dei temi bizzarri. In un anello d'oro francese (veda la detta figura) il cerchio con smalti è terminato da due teste di drago a sostenere il castone il quale, alto, emerge da quattro viticci congiunti ad un'asta centrale, sormontata da cinque perle componenti un fiore. E quest'altro: il cerchio d'argento cesellato e inciso si associa ad un

(1) Cervio, *Il trinciante ampliato et ridotto a perfettione dal cav. Fusorito da Narni, Venetia* 1593.

(2) *Estat de la Maison du Duc*, Parigi, 1474.

(3) Nell'eredità lasciata da Alerame Lercari (1348), si annoverano ventidue cucchiai argentei: in un Inventario del 1390 si fa memoria di una coltelliera, venticinque cucchiai, una guantiera e quattro catini d'argento (Belgrano, Op. cit., pag. 178). E Franco Sacchetti ricorda che ai suoi tempi (XIV sec.) una guantiera pesante più che tre libbre del valore di trenta fiorini, fu con sottil mezzo rubata a Ilario D'Oria, ambasciatore della Corte di Costantinopoli a Firenze (*Cento Novelle*, Verona 1821, Nov. XCVI).

(4) Si indica un Niccolò di Ser Coscio orefice a Pisa, che nel 1388 lavorava coltelli e cucchiai argentei. Tanfani-Centofanti, Op. cit., pagine 399-400.

(1) Gerspach *La Collezione Carrand al Museo Nazionale di Firenze*, Parigi, 1904. Pubblicazione che si unisce a quella di vari anni anteriore, fatta dal Rossi, e citata, su la collezione predetta.

castone con tre quadri sovrapposti ad angoli alternati e fiori all'estremità.

Si fabbricarono anelli d'ogni materia; il predetto Museo di Firenze ne possiede vari trecenteschi di bronzo dorato, e se ne trovano d'ottone con pietre, paste vitree, stemmi; onde come all'epoca precedente, il consumo dovette ora essere moltissimo, se l'ambizione degli anelli dal sesso debole passò al sesso forte, e molti anelli si portarono in dito, tanto dagli uomini quanto dalle donne. Ser Angeletto Ferro, podestà di Cavarzere si recava a Venezia (1374) « *habendo supra se, multam quantitatem pecunie et sigillum dicte terre et quam plures annulos in digito* » (1).

Fig. 424. — *Firenze:* Anelli e fermagli nel Museo Nazionale (Collezione Carrand).

Lo stile gotico possiede degli anelli abbadiali, e l'Opera del Duomo d'Orvieto vanta un anello trecentesco collo stemma d'Aragona, figure graffite sul cerchio, e lo scritto REX RAG.

Raccolsi una certa quantità di fibule o fermagli traducenti, coll'oro o colle gemme, coi ceselli o col niello, immagini di fiori o immagini floreate ed inalzantesi a composizioni d'architettura con edicolette, figure, teste e simili; ciò indurrebbe a collocare nel paragrafo precedente queste fibule, talora, vere carezze di beltà.

(1) Cecchetti, *Le Vesti* p. 104.

Una di esse trovasi al Volto Santo, nel Duomo di Lucca: gotica, disposta sul davanti e sull'estremo lembo della tunica in forma di edicoletta, fiancheggiata da pinnacoli, con statue e un busto orante nel mezzo, è opera singolare, eseguita alla fine del Trecento da artista innominato. Nel 1382 molti cittadini si rivolgevano agli « Antiani et Gonfalonieri » del Comune, perchè si racconciasse o si provvedesse all'ornamento di cui qui si tratta, il quale era finito nel 1384.

Fig. 425. — *Venezia:* Fermaglio, in S. Pantaleone.

Un fermaglio simile al lucchese, è posseduto a Venezia dalla chiesa di S. Pantaleone: io chiamo modestamente fibula o fermaglio cotal composizione (fig. 425), smaltata, ingemmata, floreata, animata da S. Giuliano entro una nicchia solenne, come solenne è la composizione di questo « pettorale o razionale » che si mostra quale rarità (1).

Tuttociò sembra eccessivamente ricercato, rispetto all'uso; sennonchè la funzione pratica vi si associa alla funzione decorativa, sopravanzata di gran lunga dalla prima.

Più sobrio il fermaglio di S. Raffaello, ancora a Ve-

(1) Nota l'Urbani de Gheltof, nella sua *Mostra Euc.*, p. LVIII, che il Salsi nella serie dei pievani di S. Pantaleone, ricorda che l'uso di questo razionale, è un privilegio dei parroci della chiesa; ma altre chiese, soggiunge l'A., possedevano consimili ornamenti, destinati a chiudere il piviale; e cita l'esempio della chiesa di S. Niccolò dei Frari detto della *Lattuga* in Venezia, e gli Inventari del Tesoro Patriarcale di Aquileia (1358-78), ove sono citati i razionali.

nezia, sale tuttavia a fioritura delicata; oggi appartiene ad un piviale del XVIII secolo; (fig. 426).

Un artistico e notevole fermaglio del XIV secolo da piviale, esiste altresì nel Duomo di Massa Marittima, rame dorato con formella di S. Cerbone, il santo patrono della città che diè origine ad un monumento cospicuo trecentesco, l'arca marmorea (1324) di S. Cerbone, dell'artista a noi noto Goro di Gregorio senese, nello stesso Duomo.

Eccoci ripiombati nel sacro: non si dice che co-

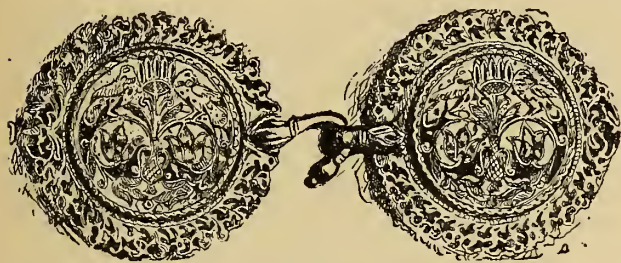



Fig 426. — *Venezia:* Fermaglio di un piviale, nella chiesa di S. Raffaello Arcangelo.

tali fibule o fermagli esulassero dai costumi profani (1); anzi, all'epoca del Gotico, si usarono molto, perchè era diffusa la moda delle cinture tanto nelle donne quanto negli uomini; e i fermagli, oltrechè alle cinture, occorrevano ai mantelli, i quali ricevettero fibbie d'oro o argento articolate e ingemmate larghe, talora, a traversare una parte del petto come si vede in miniature trecentesche e in sculture, sorgente inesauribile di cultura storica ed estetica (fig. 427).

Senza inalzarsi a lusso inaudito, i gioiellieri gotici crearono dei fermagli circolari, crociformi, ingemmati, che il lavoro umiliano accosto alla materia; i quali entrano, comunque, nel nostro quadro.

Quanti fermagli, produsse mai il Trecento! A lobi, a poligoni con cammei, filigrane, gemme, inscrizioni di oro, argento, argento dorato; piccole corone fiammeggianti in pietre rosse, verdi, turchine, gialle, smalti, inni alla luce a rallegrare lo sguardo.

Appartengono alla stessa famiglia, gli spilloni che il secolo del Gotico creò anche colle iniziali, facendone fede una spilla nel Museo Nazionale di Firenze, un M gotica entro cerchio traforato. Lo che dice, ancora, che l'antichità si allargò ad una quantità innumerevole di motivi d'arte, persino ad alcuni che sembrano temi moderni, come il motivo delle iniziali.

Il genere dei costumi condusse allo studio di cose le quali oggi meno si carezzano: i bottoni, ad esempio; i quali all'epoca che investigo toccarono, qualche volta, la importanza de' gioielli. Chè i bottoni, elemento indispensabile alle vesti, nel costume antico ebbero funzione decorativa più di quello che oggi ricevono. Di rado gli antichi fabbricarono bottoni di

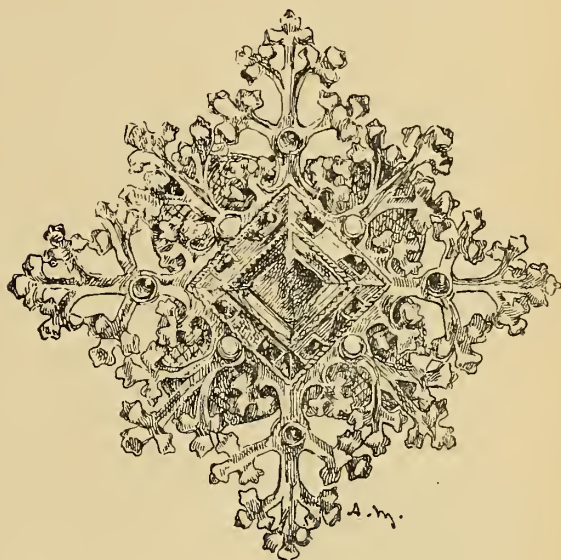



Fig. 427. — *Saint-Denis*: Fermaglio d'una figura tombale, nella chiesa di Saint-Denis (Dal Viollet-le-Duc, *Dictionn. du Mobilier*).

stoffa o filo, ma li fecero di oro, argento, rame smaltato, cesellato onde essi furono persino fatti materia di furto; così si legge di ladri alle vesti per tòrre i bottoni.

Il Cecchetti notò l'uso delle lettere argentee dorate sulle vesti veneziane trecentesche, attrattiva anch'esse, de' ladri; e ricordò le stampe o stampi di argento dorato, notissime al costume bisantino, e le « pianette », bottoni schiacciati, che come altri ornamenti, provocarono dal Senato una legge moderatrice (1).

Le gemme, in cento guise si adottarono; dal loro stato grezzo al lavorato, e servirono a comporre amuleti d'ogni specie (2).

(1) Un certo numero di questi gioielli veggonsi nell'opera di C. A. Stothard, *The Monumental Effigies of Great Britain*, 1817. So di un piccolo gioiello muliebre, oro smaltato con perle pendenti e ovale in cristallo di rocca, posseduto dalla chiesa di S. Domenico a Siena, ma non lo vidi.

(1) Cecchetti *Le Vesti*, p. 95.

(2) De Laborde, *Glossaire des emaux* v. *Camahieu*. — Labarte *Hist. des Arts indust.* Vol. I. — Pannier, *Les Lapidaires français du moyen âge* Lecoy de la Marche, *Les Sceaux*. — Babelon, *La Gravure en pierres fines*. — *Camées et intailles*.

In una nota di acquisti, vasi, gemme e simili, fatti a Genova, a metà del Dugento, si indicano due corna di zaffiro orientale, forse contro la iettatura (1); e fra le cose preziose dell'un di opulento Tesoro del Duomo d'Aosta, emerge il cammeo romano indicato, che qui si nota per la montatura in filigrana, del XV secolo, parte dei doni di quella famiglia di Challant che, parlandosi del Piemonte e della regione aostana, fu spesso ricordata. Ciò vale come dire che il piacere alla glittica non dileguò nell'epoca di cui parliamo, anzi le crociate prodigiosamente contribuirono a fecondare tal piacere, soprattutto la crociata del 1204 la quale, se ci rispinge un poco indietro, vale tuttavia a ricordarci un tempo in cui la ricchezza entrò signora nei Tesori delle chiese e de' palazzi occidentali. Perciò dal XIII secolo, per via di imponenti bottini fatti in Oriente dai crociati, i Tesori accrebbero smisuratamente i loro patrimoni; e allato degli ori, degli argenti, s'ebbero gemme e cammei; onde, da allora, si stimarono necessari gli Inventari di cui parlammo. Si tratta di glittica greca o latina, non di glittica nuova o di pietre fini trasformate a quel modo che vedemmo; così l'epoca gotica, generalmente corredò, di montatura aurea od argentea le pietre incise o i cammei rappresentanti Veneri oggi tramutate in Vergini, Amori e Vittorie oggi trasformate in Angeli, corredo a crocifissi, reliquiari, arche, cibori, calici, bastoni pastorali, palliotti, altari. Dalla qual cosa risulta ancora che il Medioevo conobbe l'amore alla glittica, non i mezzi dell'antichità classica a produrre dei suoi propri cammei, pur non avendo lasciato intentato questo campo d'arte nell'industria; e la superstizione allargò l'avidità del possesso. Le gemme antiche trasformate in oggetti di devozione attiravano quindi i fedeli a toccare, vedere, baciare, adorare i cammei classici, strumenti di virtù misteriose, capaci di sanare ogni torto, e oggetti miracolosi atti a sollevare ogni spirito alla tranquillità. Chè il Medioevo, tutto quanto, investì le gemme di un potere magico, attribuendo ad esse la facoltà di guarire i mali o preservare l'uomo dai pericoli; da ciò l'uso di portare le pietre al collo, gli anelli ai diti onde il Medioevo vide in ogni gemma antica, un amuleto. Per questo mezzo la glittica classica continuò a trionfare.

Il De Laborde, dopo esaminato una quantità di Inventari relativi ai « *camahieux du moyen âge* », nel suo *Glossario* riunì soltanto trentotto pezzi. Una miseria! E le indicazioni del De Laborde, vengono in parte contestate (1). Dunque coloro i quali sostennero un'estensione maggiore dei più modesti propositi alla glittica medioevale, basandosi sulle note di Inventari trecenteschi che indicano cammei a soggetti cristiani, sostennero il falso. Costoro, sprovvisti della materia necessaria o della perspicacia che poi si possedette, non videro la trasformazione dei temi pagani in scene cristiane, e non si accorsero di essere davanti a gemme pagane trasformate in medieve dal soggetto interpretato erroneamente. Tutto questo, cioè la descrizione trecentesca di molti cammei, deve ispirare, per lo meno, delle riserve.

Se pertanto il Medioevo non lasciò intentato del tutto il campo della glittica, l'epoca che si investiga deve vantare glittici propri e gemme sue. Difatti così è; ma la glittica classica eclissa, colla bellezza e abbondanza, la medievale. Notava il Babelon (2) che la Francia medieva possiede soltanto un nome, quello di Pietro Cloet, unico incisore di pietre fini. Lasciamo a parte l'esagerazione; il Medioevo francese ebbe i suoi glittici, e la povertà assoluta significa che glittici si salvarono alla posterità. Uno, ripete il Babelon, ricordando il Labarte; il quale narra che nel 1352 la Francia conosceva perfettamente il lavoro del cristallo di rocca e il re Giovanni, voglioso d'un trono follemente ricco occupò, in qualità di glittico, il detto Cloet (3).

L'Italia non possiede una storia sulla sua glittica trecentesca, e conviene attendere l'arte classica se vuolsi assistere ad una alacre e sapiente produzione di pietre fini italiche (4).

Concludo: se le gemme antiche avessero eccitato minore avidità, la produzione medieva sarebbesi spenta del tutto, o sarebbesi fecondata al desiderio ardente di un possesso il quale non poteva sopraffarsi con creazioni antiche; ma l'antichità s'impose, la super-

---

(1) Belgrano, op, cit., p. 128.

(1) *Glossaire* nella seconda parte de la *Notice des émaux et bijoux du Louvre* (Parigi, 1853 p. 189) in cf. con Labarte (op. cit. vol. 1, p. 200). Vedasi un intaglio veramente medievo, Cristo crocefisso fra la Madonna e S. Giovanni, in Labarte, tav. 24, n° 7. Il De Laborde indica tre cammei con questo soggetto, fra i suoi trentotto pezzi, ed il cammeo della Crocefissione orna il noto reliquiario di Conques. Veda qui le mie fig. 186, 87, 88.

(2) Op. cit. p. 239.

(3) Op. cit. vol. 1, p. 216.

(4) Il Labarte nota che l'arte di incidere le pietre dure, riapparve in Italia negli ultimi tempi del XIV secolo, deducendolo dal Cicognara il quale cita Benedetto Peruzzi cultore della glittica a quest'epoca, Vol. I, p. 211 in cfr. colla *Storia della Scultura*, vol. II, p. 391). La presenza d'un glittico non dimostra i segni d'una fioritura. e la verità consiste in ciò che alla soglia, o quasi, del XV secolo, il risveglio del lavoro sulle pietre, avvenne realmente.

stizione religiosa e cabalistica fortificò tal privilegio, e il Gotico aperto ad ogni bellezza, sul campo della glittica limitatamente si adoperò.

§ 4.

Lavori di pietra, marmo, porfido, ceramica, ecc.

Pietra, marmo e porfido.

Uno dei punti che destano l'interesse dell'artista industriale è quello delle cattedre e delle lastre tombali.

Possiede una cattedra trecentesca il poco noto Duomo di Sulmona (S. Pamfilo), chiesa trasformata dopo un terremoto (1706); essa trovasi nell'abside centrale della cripta (la chiesa contiene tre absidi), ed è semplicissima: — come quella trecentesca di S. Lorenzo fuori le mura a Roma, ha la spalliera di pietra dipinta, pare, nel secolo XVI, i bracciuoli ornati in facciata con stelle, parte riempite da un mastice bruno, di fianco s'orna d'un rosone quadripartito, circondato da fregio a grappoli e viticci, secondo un motivo che il medievalista sa essere non infrequente, specie nel repertorio ornamentale dell'Alto Medioevo (fig. 428). Vedesi anche nella cattedra eburnea di Ravenna.

La importanza delle cattedre di pietra o marmo consiste, generalmente, negli ornati o negli intarsi ad uno o a più colori; e, questo soggetto ricevette i suoi lumi dalle cattedre di Roma, nel periodo

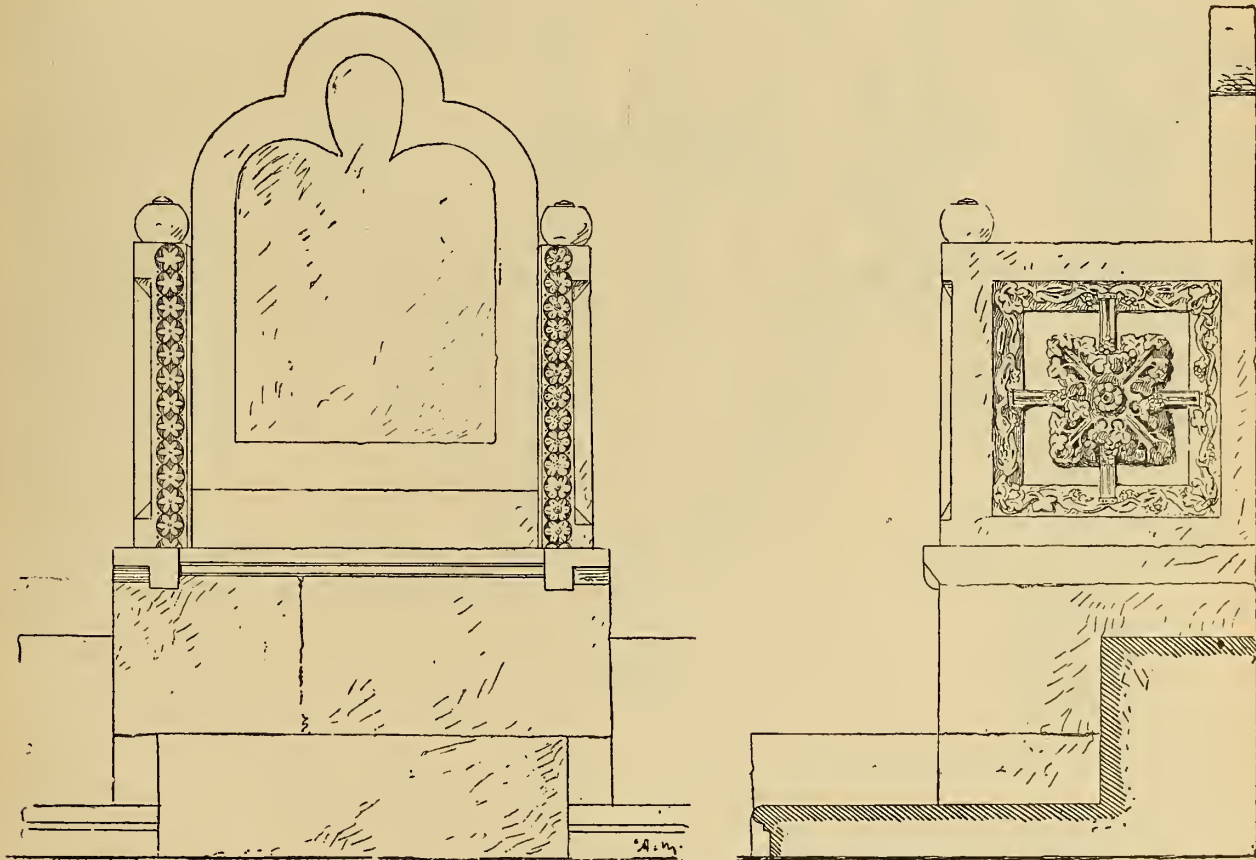



Fig. 428. — *Sulmona:* Cattedra episcopale, nel Duomo (S. Pamfilo).

anteriore a quello che viene indagato (1); il quale si adorna d'una quantità di lastre tombali su cui il nostro parlare si adagia volentieri.

Oggi non si costumano più, nell'epoca gotica invece erano comunissime; prova ne sia il numero che ne resta. E se qualcuno, vedendo le lastre tombali a livello dei pavimenti, nelle nostre chiese, si meravigliasse di questo lor posto, sappia che, in origine, le lastre si collocavano un poco più alte del pavimento, così si evitava lo stropiccio dei piedi, irriverente

(1) *Arte nell'Industria*, vol. 1, p. 216-17.

sotto ogni riguardo. Tenute più alte dal pavimento, erano un continuo inciampo a chi frequenta le chiese e Pio V, nel 1566, ricordate altre simili disposizioni, decretò che le lastre tombali, fossero messe a quella maniera che oggi si vede; ciò agevolò la circolazione nelle chiese, ma offese la santità della morte, e il rispetto dell'arte. La quale offesa amareggia tanto più l'esteta in quanto, alle lastre tombali posero mano, in ogni tempo, artisti sì di mediocre come di altissimo talento: quali Donatello (lastra dell'arcidiacono Giovanni Crivelli a S. Maria in Aracoeli, Roma [1]) e il Ghiberti (lastre di Lodovico degli Obizzi [† 1424] e di Bartolomeo Valori in S. Croce, Firenze). E poichè la firma sovente non esiste o la storia sovente è muta, su moltissime lastre, l'oscurità incombe; ma l'oscurità turba o svia il letterato che scrive su le nostre arti senza intendersene, e meno turba lo scrittore d'arte che possiede i titoli a scrivere su ciò che conosce. Or questo induce a sentenziare che molti artisti cospicui, innominati, crearono alla bellezza delle lastre tombali insigni. Io non nominerò soltanto quelle che esaltano i nostri studi, ne indicherò alcune che vivono una vita modesta pur ricreando lo sguardo.

Fig. 429. — *Firenze:* Formella intarsiata sulla lastra tombale della famiglia Boni (?) in S. Croce.

La Toscana ebbe moltissime lastre tombali; Firenze sola ne offre un'ampia raccolta; se si considerassero quelle disperse, Firenze ne darebbe alla nostra curiosità un numero interminabile. Gli è così che in un restauro recente (relativamente) a S. Maria Novella, si distrussero una quantità di lastre tombali assieme notevole relativo a siffatto genere di monumenti; nè si scordi che quasi tutte le antiche chiese fiorentine, dovettero avere delle lastre nei pavimenti su cui passò la sorte toccata a quella S. Maria Novella. Non poche e belle ne restano, in Firenze, alla chiesa di S. Maria Maggiore e a quelle dei SS. Apostoli, eppoi a S. Marco, a S. Trinita, alla SS. Annunziata, a S. Iacopo in campo Corbolini, alla Certosa fiorentina, e la collezione più considerevole appartiene a S. Croce (1).

Soprattutto pel decreto da Pio V una buona parte sono corrose, alcune infrante e si conservano meglio quelle liscie, lunghe, rettangolari, con fregi o fiori intarsiati, che quelle le quali ricevettero la immagine del defunto scolpita a bassorilievo. S. Croce possiede dell'uno e dell'altro sistema, ed io ne offro esempi d'ambo i generi (fig. 429-430 e tav. LXII e LXIII). Ossia offro solo una lastra tombale intiera, ma dessa constituisce un modello capitale, essendo la famosa lastra di Domenico Biordo degli Ubertini († 1358) la quale si indica fra le più significative. Il defunto si mostra steso, simmetrico, armato di tutto punto, entro un'edicola; ha gli stemmi allato e va circondato con duplice fascia di girali che nereggiano sul marmo bianco di Carrara. Lo stile della scultura ha solidità e delicatezza assieme, e l'azione della statua invita a indicare il motivo consueto delle lastre figurate: il motivo del defunto in atto di dormire sul letto di morte sostituito, trattandosi di un guerriero, dall'edicola, la quale si ripete in un'altra bella lastra fiorentina, non logorata come questa, scolpita a Lorenzo Acciaioli († 1353).

A S. Croce devonsi vedere, nello stesso genere, le lastre tombali colla immagine in rilievo, di Francesco Magalotti († 1377); fu uno degli « otto santi » chiamati diavoli da papa Gregorio XI, poichè capitanò la guerra di libertà contro la chiesa) e d'un Ra-

(1) Forcella *Inscriz. delle chiese e d'altri edifici di Roma.* Roma 1869 e seg. vol. 1, p. 131.

(1) Oggi (1904) le lastre tombali di S. Croce sono 276 (dal sec. XIV al XIX) di cui 27 recano scolpita la iscrizione del defunto e in maggioranza sono logorate Cfr. *Le lastre tombali figurate in Arte e Storia* 1890, n. 3 e specialmente Carocci: *I lastroni funerari nel tempio di S. Croce a Firenze* in *Arte ital. dec.*, 1897 p. 48-57. A. S. Croce si provvede (1904) al restauro delle lastre tombali.

strelli, capitano al servizio dei Fiorentini (┼ 1396); e nella Certosa fiorentina emerge la lastra nominata a Lorenzo Acciaioli ove il defunto giace coperto da armatura sontuosissima, quasi addormentato, colle mani giunte, entro un'edicola gotica, gli stemmi allato e l'armatura fiorita. La Certosa fiorentina, si orna di altre lastre degne di essere vedute; lo studioso del nostro soggetto, scendendo nella cripta, luogo sacro ai sepolcri degli Acciaioli, non si stanca facilmente a guardare. In una cappella trova il fondatore della Certosa, Niccolò Acciaioli (┼ 1336), cittadino fiorentino ricchissimo, e sul pavimento, oltre la lastra al suo figliuolo Lorenzo, vede quella a suo padre Acciaiolo e alla sorella Lapa Buondelmonti, tutte opere gotiche di gusto fiorentino.

Aggiungasi la sepoltura a Donato Acciaioli il vecchio, (┼ 1478) con elegante inscrizione del Poliziano, quella nella cappella di S. Andrea, ad Angelo Acciaioli, (┼ 1409) assegnata molto dubitativamente a Donatello, e la lastra al cardinale Leonardo Buonafede, nel Capitolo, di Francesco da Sangallo, il quale avrebbe avuto parte nella sepoltura ad Angelo Acciaioli. Nè mi estendo in descrizioni, poichè le lastre ombali sono tutte pressochè uniformi.

Il motivo indicato opprime, così, colle sue ripetizioni continue, tali lastre; le quali, non potendo arricchirsi di rilievi o accendersi di alte e inusate colorazioni (il nero e rosso sono i colori delle intarsiature, l'oro entra talora a lumeggiare gli ornati) volgono alla monotonia. Raramente un audace tenta di imporsi al motivo tradizionale e S. Croce, allato della lastra di Domenico Biordo degli Ubertini, ne offre una colla edicola in prospettiva, leggiero rilievo con tanto di cupola in cima, modello espressivo, dicente l'estrema parola che si conviene alle lastre tombali.

Fig. 430. — *Firenze* Formella intarsiata sulla lastra tombale della famiglia Nerli (?) in S. Croce.

Al di là è difficile andare; e per quanto s'interroghino modelli, questi riaffermano il motivo o i motivi delle lastre tombali fiorentine.

Ciò si vede, esemplificato a Pistoia nelle due chiese di S. Francesco e S. Domenico, le quali contengono delle lastre tombali gotiche come quelle di S. Croce, con figure in rilievo sotto tabernacolo, logore, alcune perdute quasi totalmente, a intarsi neri e rossi, con formella stemmata nel mezzo, e una fascia che si allarga su tutto il perimetro della lastra. Ciò si vede altresì, sempre in Toscana, ad Arezzo nella sagrestia della Pieve (lastra tombale goticizzante ritta al muro ma, avanti, sul pavimento dell'artistica chiesa dugentesca [è la tomba di Lazzaro di Feo benemerito aretino ┼ 1421] e in S. Francesco: (lastra tombale di Francesco Viviani [┼ 1453] a intarsiature, colla formella intarsiata nel mezzo, come quelle da me pubblicate).

Ne citai una sola a Roma, ma la Città Eterna va superba di tali lastre. Molte si vedono sul pavimento della Cripta Vaticana, se ne vedono nella chiesa di S. Maria in Aracoeli (ricordisi ivi la lastra di Donatello alla memoria di Giovanni Crivelli), di S. Maria del Popolo, di S. Maria ad Martyres, di S. Maria sopra Minerva, di S. Martino a' Monti, di S. Crisogono e di S. Prassede, ancor nel loro essere antico, o tolte dall'antico luogo e messe ritte alle pareti.

Chi vuole un'idea sull'abbondanza delle lastre tombali a Roma, deve sfogliare i volumi del Forcella, *Iscrizioni delle Chiese di Roma*: anche dalle scritte che accompagnano cotali lastre, egli ne avrà più di quanto sia necessario, a suscitare la sua curiosità e ad oltrepassare la sua aspettativa. Lungi dal trattarsi, in somma misura, di lastre che dal valore storico soltanto sono messe in risalto, si tratta di molti marmi in cui le lettere, i fregi, le immagini, or graffite or scolpite, promuovono sentimenti d'arte. Il Forcella non ebbe modo a illustrare graficamente nessuna delle numerose lastre, onde riporta la iscrizione; dovette limitarsi a brevi parole che indicano il contenuto di esse e a mostrare, con rettangoli eseguiti a linee tipografiche, il modo con cui sono disposte le epigrafi: ed io indicherò la povera varietà delle lastre tombali della Città Eterna, le quali, a Roma, formano una famiglia unica, esteticamente, con quelle delle altre città italiche (1).

Napoli al contrario di Roma, offre un esiguo numero di lastre tombali; esse nè sono molto utili all'iconografia nè all'arte locale, quindi superfluo il trattenervisi (2).

A Bologna fra i numerosi sepolcri « di Lettori » allo Studio bolognese, esistono alcune lastre tombali artisticamente poco o nulla considerevoli. Al solito, il titolare giace in posizione simmetrica ed impietrita sul letto di morte, le mani piegate su dei libri come nella lastra a Graziolo Accarisi († 1469 circa) già nella chiesa dei Leprosetti, ora nel Museo Civico da quando questo fu ordinato nel 1881; o sta, il titolare, colle mani ancora giunte sul letto di morte veduto da una grande apertura gotica, come nella lastra tombale a Geremia Angelelli († 1417) collocata, in passato, a S. Bartolomeo di Palazzo messa nella Certosa e finalmente nel Museo Civico (1881); o il titolare giace sul letto veduto da una edicola gotica cuspidata, in atto d'adorazione, simmetrico ed impietrito, a mani giunte come nella lastra tombale a Bartolomeo da Vernazza († 1348), già in S. Pietro ed ora nel Museo Civico. Talora i « Lettori » sono rappresentati con due volumi a destra e a sinistra, presso al guanciale ove riposa la testa irrigidita del defunto; ciò si nota nella lastra Angelelli e in quella non nominata e industriosamente scolpita a Andrea de' Buoi († 1339), dal chiostro di S. Francesco trasportata al Museo Civico.

L'arte s'inalza superba, a Bologna, nella lastra tombale a Bernardino Zambeccari in S. Francesco, ove la grandiosa figura giace colle braccia incrociate sul letto di morte, sotto un arco gotico smerlato, sorretto da colonne tortili, circondato da una fascia a giràli, svolgendo il motivo consueto in bella e signorile maniera.

E Padova, che ebbe molte lastre tombali, alcune tolte dal luogo originale e rizzate al muro, vuole ricordarci la pietra a Lodovico Barbo in S. Giustina, del 1443, e la ricorda colla data che contiene la lastra.

Nè Venezia va sguarnita di siffatte opere architettonico-scultoriche, ideate e modellate sul motivo ripetutamente indicato. Tali, in S. Giorgio Maggiore, la lastra al vescovo di Murano Bonincontro dei Boaterii († 1380), in S. Maria dell'Orto, quella a Giovanni de Sanctis († 1390) quella, già nel convento del Corpus Domini, al vescovo di Feltre, Tommaso Tommasini († 1446) e quella di carattere gotico non puro nella sagrestia dei Frari, semplice, che io dò volentieri, a mostrare ancora che la sobrietà può addurre a leggiadro effetto d'arte. Veda il mio particolare che non riproduce tutta la lastra la quale, sul suo rettangolo obblungo, va suddivisa da un quadro, in fondo; così si compone d'un rettangolo entro cui leggesi la iscrizione, e d'un quadro intorno al quale gira la fascia di tutta la lastra, sensibile allo spirito della Classicità.

Esistono a Venezia delle altre lastre tombali; nel Museo Civico, a un Bartolomeo Donà († 1369) e a un Giovanni Donà († 1348), ambo priori della Misericordia, nella cui chiesa si trovavano dette lastre (una terza appartiene ad un Querini); — nel chiostro del Seminario provenienti da chiese demolite, una ad un Iacopo Barnabò dei Catenacci, mercante e cittadino, († 1438), le altre ad ecclesiastici: Giovanni Rizzo

(1) Forcella, op. cit. si anche Armellini. *Le Chiese di Roma*, Aracoeli V. il riassunto in Rodocanachi *Le Capitole Romain*, Parigi 1904, p. 195 e seg.

(2) Il Serra in *Napoli Nobilissima*, dicembre 1901, si interessa a tale argomento.

(† 1345). Tommaso Tommasini († 1446 : citata), Agostino Dini († 1457), Faustino Dandolo († 1459), Leonello Dandolo († 1505). In genere ripetono lo stesso motivo: l'arco acuto, la persona supina colle braccia incrociate al petto, la testa sul guanciale quadro, i piedi sul guanciale cilindrico. Nè va obliata la lastra del primicerio Bartolomeo Ricoverati nel vestibolo della Basilica di S. Marco, sul lato della Piazzetta de' Leoncini.

Non si parla di trittici o polittici materiati nella pietra o nel marmo, ma se il lettore volesse conoscere un modello che supera incontrastabilmente il merito comune, egli ricordi l'arte dei veneziani Iacomello e Pierpaolo dalle Masegne (fiorirono alla fine del XIV secolo), e il celebre polittico da essi eseguito in S. Francesco a Bologna (1388). Il ricordo varrà a compensare le scarse notizie di questo libro (1). Il polittico, composto da ottanta statue o mezze statue di santi e angioli, era dorato e colorito, nel primo trentennio del Secento fu smontato e messo alla rinfusa nei sotterranei di S. Petronio; al tempo in cui la chiesa di S. Francesco erasi trasformata in magazzino della Dogana — lo che avvenne durante la Rivoluzione Francese — si volle ricomporlo (1847) e l'architetto Antolini si studiò di ciò fare, ma il Rubbiani, presentemente, stimò la ricomposizione inesatta; e, fatte le debite correzioni, rimise il polittico dei dalle Masegne, nella chiesa di S. Francesco composto al modo che si vede.

Non accenno un simile polittico in S. Eustorgio a Milano, nel complesso coevo al precedente, in realtà un miscuglio di motivi quasi cozzantisi, solenne tuttavia, sopra l'altar maggiore della chiesa. ove ora esso si aderge ; e passo a ricordare l'altare marmoreo, nel Duomo di Arezzo, follemente assegnato a Giovanni Pisano, d'un'architettura signorile e bella, a sette scomparti suddivisi da tenui pilastri, entro cui l'ogiva s'involta e varie grandi e piccole statue vivono (2) ; nè poco conta il far menzione di due grandi ancône che possiede il Duomo di Sarzana, poco note e meno considerate di quanto sia giusto. Opere quattrocentesche di Leonando Riccomanno o Riccomanni scultore di Pietrasanta l'una, l'altra dello stesso, associato a Francesco di lui nipote, ambo compongono degli assiemi decorativi di non tenue pregio. La prima, al l'altare di S. Tommaso, tripartita vola alto, turrita, fiancheggiata da sottili pinnacoli (allogata, nel 1432 fu a posto nel 1435 o 36); la seconda, all'altare della Purificazione, meno si veste di ogive e pinnacoli e si allarga invece a linee classiche, in parte, e a festoncini per indicare ancora l'influsso delle Classicità e il suo soppravvento (la seconda ancòna, allogata nel 1463, fu a posto sul finire del 1471). Essa ricevette, nel tempo, delle modificazioni, e nel 1642 Domenico Sarti carrarese, detto il Zampedrone, la ornò d'un nuovo bassorilievo, la Purificazione, al luogo dell'Assunta che si volle in una nicchia del coro quando l'ancòna, intitolata all'Assunta, dal maggiore altare fu trasferita al luogo che al presente la ospita.

Ma tali vicende esulano dal mio campo: e chi voglia interessarsi di più alle ancône de' Riccomanno consulti gli studi speciali (1).

Ceramica (2), vetro e musaico.

Fece uso, il Trecento, di vasellame distribuito sulle credenze non sulle mense, come si usa modernamente; sulle tavole, pigliava posto il piatto con cui ognuno mangiava o la scodella che serviva a due persone per volta. Il costume sale a leggiadria; ed è bello pensare alla dama e al cavaliere che mangiano nello stesso piatto o nella stessa scodella e bevono nella medesima coppa: — da ciò le parole di un romanzo del 1460, citato dai compilatori del Catalogo pel Castello Feudale di Torino, il romanzo di Perceforest « *ell y eust jusques à huyt cent chevaliers, séans à table et n'y eust celuy qui n'eust une dame et une pucelle à son costé, ou à son escuelle* » (3).

---

(1) In quanto concerne i lavori decorativi in pietra e marmo (monumenti sepolcrali, altari, pile da acquasanta e simili) v. il mio *Ornamento nell'Architettura*.

(2) *Ornamento nell'Architettura*, vol. II,, pa 105 e seg.

(1) Podestà, *Arte antica nel Duomo di Sarzana*, Genova 1901. Lavoro ove lo spirito religioso si sovrappone a ogni altro sentimento.

(2) Demmin, *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines*, Parigi 1863. — Idem, *Keramikstudien*, Lipsia 1881-83. — Binns, *Catalogue of a collection of Worcester porcelain in the Museum at the Royal porcelain works. With nearlg 100 woodcuts of ancient and modern pottery and numerous potters marks*, Worcester 1882. — Fortnum, *Majolica (South Kensingt. Mus. Art handbook)*. Londra 1875. — Brongniart, *Traité des Arts céramiques*, Parigi, 1877. — De Mély, *La Céramique italienne*, Parigi, 1882. — Fortnum, *Descriptive catalogue of the Maiolica and enamelled earthenware of Italy* con 22 tav. 1 in cromo, Oxford 1897. — Wallis, *Italian Ceramic Art. Examples of maiolica and mezza maiolica fabricated before 1500*, Londra 1897. — Asselineau. *Céramique du Moyen âge et de la Renaissance*, 28 tavole, Parigi senza data. — Jacquemart e Leblant, *Histoire artistique, industr. et commerc. de la porcelaine*, 3 vol. con 28 acquaforti di G. Jacquemart. — Erculei, *Catalogo della Ceramica* cit. nella Bibliografia generale. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata* Nuova edizione illustrata, Bergamo, 1905, *Parte I. Le Arti Industriali*, p. 303 e segg.

(3) Op. cit., p. 125.

I piatti erano di terra o legno, molte volte coloriti, di rame stagnato o argento.

La mensa richiama dunque la ceramica, e questa gli Arabi, ceramisti prodigiosi, i quali nella nostra storia si crearono una riputazione che non morrà. Essi, rispetto all' Europa, ebbero due vie di insegnamento: la Spagna e la Sicilia oltre le isole Baleari, soprattutto Maiorca.

Conquistatori della Spagna, gli Arabi, nei primi tempi dell' VIII secolo, fecero opera di civiltà; ma sul campo ceramico non trovasi nulla della loro epoca, tutto fu disperso; — i prodotti ceramici spagnoli, che ricordano gli Arabi, si assegnano ai primi del secolo XIV, e si riferiscono ai principi che occuparono il posto degli Arabi, continuandone le tradizioni ceramiche un poco trasformate: da ciò la classificazione, proposta dal Davillier, di *faïences hispano-moresques*, al luogo di *faïences hispano-arabes*.

Quanto agli Arabi di Sicilia, essi regalarono all'isola una ceramica siculo-arabica, la quale ha origini comuni colla figulina di Spagna; ma le differenze non lasciano esitante alcuno. Cotale ceramica, nella sua maniera o nel suo stile, continuò a vivere in Italia all'epoca dei Normanni, forse fino al XV secolo: e questa maniera o questo stile, dette luogo a stoviglie bianche dipinte, oro e azzurro spesso, con figurazione di palmette e inscrizioni cufiche, dall' epoca moderna riprodotte.

Ed ecco le isole Baleari: Maiorca, si unì con il Levante e le coste mediterranee per via del commercio figulinario e creò la voce *maiolica*, usata da epoca remota in Italia.

Tra l'isola di Cipri e di Maiolica.

Così Dante (*Inf.*, XXVIII, v. 82); che mostra essersi usato, almeno dal secolo XIII, il raddolcimento della voce maiorica non abbandonato ancora (1).

Gli scrittori antichi e moderni attestano la diffusione dei prodotti ceramici orientali, nella nostra Penisola dalle due vie, anzi dalle tre, poco sopra additate: resta tuttavia un punto incerto, l'epoca in cui cominciò la diffusione. L'Argnani la reca in giù, riferendola alla metà circa del XV secolo (1); — innegabilmente a quest'epoca continuava vivo il commercio degli « invetriati » spagnoli e maiorchesi in Italia, ma può supporsi che fino dal secolo XII, a tempo delle guerre dei Pisani conquistatori di Maiorca, si cominciarono a conoscere da noi le figuline rinomate di quest' Isola mercè, appunto, i Pisani; e si suppone lecitamente, che Firenze sia stata la seconda città italica (Pisa, pigliandosi il primo posto) a pregiare i meriti dei vasai maiorchesi. Chè Firenze guelfa era alleata a Pisa, nell'epoca della conquista che ci concerne.

Il Guasti mostrò che Firenze conosceva benissimo, nel XIV secolo, i figuli di Maiorca al pari di quelli spagnuoli; e la esportazione dei vasi ispano-moreschi avrebbe avvantaggiato la produzione locale (2). La qual cosa sta; come sta quella di accogliere il fatto che, dopo la Spagna, l'Italia fu il primo paese che mostrò all'Europa le più antiche produzioni di vaserie smaltate. Firenze usò pertanto stoviglie oltre ogni dire modeste anzi rozze, si vuole, con coperta piombifera quali convenivano ai bisogni domestici d' una città che ai tempi di Cacciaguida, dice il Poeta:

Si stava in pace, sobria e pudica.

Tale, o con lievi differenze, si sarebbe conservata quasi tutto il secolo XIV: solo alla fine del Trecento o al principio del secolo successivo (anzi piuttosto al principio del sec. XV ed alla fine del XIV) si trovano tali stoviglie toscane (Museo di Kensington) lavorate rozzamente, rese meno volgari da certa leggiadria d' ornamento e dalla pompa di stemmi o emblemi. Ad es.: la scala per lo Spedale di questo nome a Firenze (ve ne è uno a Siena che ha la stessa qualifica) o il giglio fiorentino.

In Firenze l'arte ceramica prese indirizzo artistico solo quando la Casa Medicea principiò a proteggerla: avanti, chi amò l'arte nelle figuline, si volse ai prodotti arabici o spagnuoli, specie delle isole Baleari (3).

---

(1) Lo Scaliger, scrittore nella prima metà del XVI secolo, dice, parlando dei vasi che giungevano all' Italia dalla Spagna — che gli italiani chiamavano maiolica que' vasi, cangiando una lettera dal nome delle isole Baleari, Garnier *Dict. de la Céramique* cit., p. XL in cf. colla p. 122. « . . secondo fano quelli di maiolica » espressione in un trattatello di invetriatura (s. XIV e XV) pubblicato dal Milanesi e citato da me. La voce maiolica si trova intrecciata a quel a di « invetriati » nel secolo XV. Cennino Cennini (fioriva nel 1396) che scrisse *Il Libro dell'Arte e trattatello della pittura* di nuovo pubblicato per cura di G. e C. Milanesi, Firenze, 1859 e al cap. XCIII p. 65 nota: « E se non ne « truovi (si riferisce a vasetti di piombo o stagno) togli degli invetriati « e mettivi dentro i detti colori macinati ». « Si credette che l'arte de- « gli invetriati siasi ritrovata in Maiorca. Sono dimandati questi vasi « [di Deruta] di Maiolica perché, primieramente, fu ritrovata quest'arte « nell'Isola di Majorca e quivi portata ». Alberti *Descrittione di tutta Italia*. Venezia, 1553, p. 85.

(1) *Le Ceramiche* ecc., p. 18-19.

(2) *Cafaggiolo*, p. 42-43.

(3) Sulle ceramiche trecentesche, o dei primi del secolo successivo a Firenze, v. le lettere di ser Lapo Mazzei a Francesco Datini, citate dal Guasti in *Cafaggiolo*, p. 43; v. anche le « Giunte e Correzioni » — « 1 denaro a oro al banco Datini in Valenza per cierti vasellamenti di Maiolica, comperati da lui », p. 44. Il Guasti dà il nome di alcuni figuli del XIV secolo, p. 49.

Uno studio sui precursori di Luca della Robbia, di questo insigne scultore e ceramista, apparso alla vita il primo anno del sec. XV, è da tentare; ma i materiali sono scarsi e le prevenzioni amare, benchè si possa ammettere la esistenza di qualche fornace da stoviglie in Firenze, trecentesca, come ne vide, la città, nei sec. XV e XVI, specie nelle sue vicinanze.

Possiede lontane memorie in Toscana, la figulina di Montelupo e S. Miniatello; i suoi ricordi scritti risalgono alla metà del Trecento; e si attribuiscono a Montelupo alcuni pezzi di provenienza toscana, quasi gotici, che il Jacquemart assegnò a Cafaggiolo (1). Nella stessa regione, un Benedetto di Baldassare Ubriachi fiorentino, nato nel 1377, si designa Maestro di « invetriatura delle scodelle di maiolica » a Firenze, e forse a Venezia, suppone il Milanesi, il quale in « tre trattatelli dell'arte del vetro su musaico », pubblica un passo in cui, dopo alcuni precetti sopra la pittura ceramica, « secondo fano queli di Maiolica », si cita il nostro « Benedetto di Baldassare Ubriachi cittadino fiorentino », esperto nell'arte che ora c'interessa (2).

E Pisa vanta, ricordisi, grandi diritti sul nostro campo.

Vogliono alcuni storici che essa avrebbe fatto conoscere all'Italia le stoviglie a riflessi metallici, quando i Pisani tornati dalle guerre contro l'isole Baleari, (1113-1115) recarono in patria, tra il bottino delle loro imprese, del vasellame di terra: onde si assegna a queste imprese e a questo bottino, l'uso pisano di decorare le chiese, con le scodelle di cui fu parlato. Tuttociò manca pertanto di base documentaria. quindi va riferito non sostenuto. Pare verosimile, invece, che Pisa avesse delle fabbriche ceramiche come Pavia (3) (a Pisa mancano notizie e modelli), che fe' largo uso delle scodelle decorative, e nel sec. XIV, tali fabbriche non abbiano esulato dal suolo pisano.

Pavia possedette, nel Trecento, la mezza maiolica; difatti l'anonimo ticinese circa il 1330 scriveva: *sunt in civitate fornaces ubi, fiunt vasa vitrea, et aliae in quibus vasa fictila, et prope civitatem aliae plures in quibus lateres et tegulae decoquuntur.*

E Faenza, gloria ceramica italiana, dovrebbe abbandonare ogni vanto, secondo storici avveduti, di aver fabbricato maioliche nel sec. XIII e XIV; essa allora produceva soltanto delle mezze maioliche, come tante altre fabbriche italiane.

La mezza maiolica, indicata dal Passeri, viene fatta con una terra incamiciata o « engobiata » di bianchetto, poscia decorata, quindi invetriata con vernice piombifera trasparente. Il nome di mezza maiolica, proviene da ciò che tale ceramica ha la superficie bianca, la quale simula quella della maiolica propriamente detta, fatta con terra coperta da smalto, in cui entrano il piombo e lo stagno; il quale stagno dà la opacità e il candore allo smalto trasparente sopra cui, e non mai sotto cui, si applicano i colori. Tale è la ceramica classica: così è la ceramica robbiana e la maiolica del Rinascimento (1).

La mezza maiolica fu fabbricata anche a Padova ove, fino dal sec. XIV, que' « boccalari » erano riuniti in corporazione, sotto gli auspici dei SS. Rocco e Lucia (2). Boccàli, scodelle, piatti con reminiscenze d'arte orientale, alla gotica, con figure ed iscrizioni in volgare antico, dànno idea di ciò che si lavorò in Padova nel sec. XIV » (3).

Nel Veneto, la piccola città d'Este possedette delle fabbriche trecentesche di mezza maiolica, ma le officine estensi, medieve, sono circondate d'incertezza sino al sec. XVIII, quindi non può offrirsi ora se non quest'asciutta indicazione.

E Venezia, al principio del sec. XIV, cominciò a usare la terra di Vicenza e a cuoprirne il vasellame con uno strato leggerissimo, inzuppandola in un bagno di piombo; così preparata, la terra era lavorata al « bistugio » (4). È indubitato, che prima del sec. XIV, Venezia vide parecchie fabbriche di « scudeleri » i quali nel 1300, si associarono, sotto il nome di *Ars scutellariorum de petra*, sotto l'egida d'un regolamento che tutelava diritti e doveri degli associati: *Capitulare artis scutellariorum de petra* (5).

Al lato opposto della Penisola, Deruta, luogo celebre alla ceramica italiana cinquecentesca, si gloria di tradizioni ceramiche che risalgono al sec. XIV. È certo che prima del 1387, nel castello di Deruta,

(1) Guasti, *Cafaggiolo*, op. cit., p. 258 e p. 261-65. S. Miniatello è un villaggio limitrofo a Montelupo.

(2) Milanesi, *Dell'Arte del vetro per musaico; tre trattatelli dei secoli XIV e XV ora per la prima volta pubblicati*, Bologna 1861, cap. XL. Il Fortnum richiama l'attenzione sopra de' boccali rozzi, che somigliano certi orcioli, un po' goffi, in mezza maiolica, dipinti da Giotto e Pietro Lorenzetti. (?) *Maiolica*, op. cit., p. 20.

(3) Brambilla, *Ant. Maria Cuzio e la ceramica in Pavia*, Pavia 1889, pagina 7.

(1) Si trovano usate le espressioni maiolica fine o . . . non fine, ma sono empiriche e vorrebbero indicare la minore o maggiore bianchezza della patina, meno o più ricca di stagno. Si tratta di maiolica sempre ove entra lo stagno.

(2) Urbani de Gheltof, *La Ceramica in Padova*, Padova 1888.

(3) Cat. cit., p. 111.

(4) Stranissimo! la terra bianca di Vicenza fu tenuta sempre in molta considerazione dalle fabbriche maiolicarie, e Vicenza non vide fabbriche di stoviglie fino al secolo XVIII.

(5) V. a tal proposito Urbani de Gheltof, *Les Arts ind.*, p. 183-84.

esistettero delle fabbriche di vasi, brocche, anfore infeudate all'arte dei vasai perugini; ma la celebrità di Deruta comincia dopo, e le notizie sopra gli incunaboli ceramici derutini, scarseggiano ineffabilmente (1).

I paesi dell' Umbria e delle Marche, il cui concorso alla storia della ceramica nazionale è glorioso, non interessano l' epoca gotica se non con iscarse notizie. Nè può esser diverso: la fabbricazione delle maioliche, cominciò verso la metà del sec. XV, e toccò la vetta nella prima metà del secolo successivo, a Deruta, Gubbio, Casteldurante, Pesaro, Urbino, tralasciando Faenza che conduce in Romagna o Cafaggiolo che risospinge in Firenze.

A Gubbio esisteva un collegio di vasai nel sec. XIV, ma le fabbriche eugubine, producevano mezze maioliche, perfezionate da un Luccolo di Giovannello Andreucoli il quale, nel 1348, vien chiamato *vasarius vasorum pictorum*. A costui si concede, come ad altri maestri vasai, di lavorare in Gubbio e nei dintorni, *vasa terre vitrata et acta ad ponendum ignem* (2). Si parla sempre di mezza maiolica.

E Casteldurante, Terra di Durante o Urbania (Urbania dall'epoca di Urbano VIII [1623-44]) possiede dei documenti ceramici molto antichi. Uno, del 1360, accenna un vasaio, Giovanni dei Bistugi, che lavorava nel Trecento le stoviglie senza vernice: tale sarebbe il più vetusto documento; dopo, si viene alla fine del sec. XV, ma in realtà non esistono testimonianze a provare la introduzione delle prime fornaci da maiolica a Casteldurante (3).

Anche su Pesaro scarseggiano i documenti.

Il Passeri cita un Pedrino *a Bocalibus de Forlivio*, presente in quella città nel 1396; ma si reputa un semplice lavoratore di terracotta (4); e Pesaro, nel Museo dell'Ateneo, vanta la più ragguardevole raccolta di maioliche antiche che è in Italia, preziosissima se non andasse sguernita di molti incunaboli.

Così Urbino: che vide svolgersi nobilmente la sua ceramica dalla fine del XV secolo e dipoi (XVI sec.) soprattutto, per la protezione del duca Guidobaldo II; e Faenza: - Faenza benchè superba di titoli alla superiorità cronologica ed estetica del nostro studio, non vide fabbriche di maiolica nei due secoli precedenti il XV (il suo splendore ceramico va alla seconda metà del XV secolo); e taccio di altri luoghi ora non interessanti.

Il Cherubini, studioso dei prodotti ceramici di Castelli, paese abruzzese, e dei Grue, che dettero fama a questo paese, assegna la priorità a Castelli, di quelle « mezze maioliche » oggetti d'uso coperti da terra di Vicenza, con graffiti e vernice piombifera; ma la storia insegna che cotal prodotto, dal sec. XIII si fabbricava in vari luoghi; e se Castelli fu il primo paese a produrre le « mezze maioliche », le sue fornaci non ne ebbero la specialità (1). Un altro scrittore, il Bindi (2), indica un lavoro castellano a stecco, di qualche importanza, appartenente al sec. XIV: lo stemma del piccolo comune di Castagna, con bassorilievi coloriti, commentati dalle parole: FEDERICVS SEBASTIANI FIERI FECIT 1368; l' altra opera datata di Castelli — nota — conduce al 1516: è una mattonella in maiolica nel Museo artistico industriale, la quale mi allontana dal mio campo (3).

Parlandosi di vetri, le vetrate s'impongono sugli utensili da mensa o simili; e se scrivessi di Francia più che d' Italia, il mio parlare non vedrebbe confini; lo che equivale a dire che l'Italia è scarsamente rappresentata ora, e deve significare che la Francia sola possiede più vetri storiati di tutta l' Europa presa insieme (4).

---

(1) Rossi, *Giornale di erudizione artistica*, Perugia 1878, p. 304 e Casati, *Notice sur les faïences de Deruta*, Parigi, 1871.

(2) I documenti relativi a tali affermazioni furono dati dal Rossi. *Giorn. d'erud. art.* 1872, p. 112-52.

(3) Raffaelli, *Mem., istoriche delle maioliche lavorate in Casteldurante* ora *Urbania* e Vanzolini, *Istorie*, ecc. vol. 1, p. 117.

(4) Op. cit. p. 214.

(1) *Dè Grue*, Roma 1873, p. 1. Anche Savona, secondo il Torteroli, avrebbe avuto delle fabbriche figulinarie sino dal XIII secolo, ma il sussidio dei fatti non vale a dar consistenza assoluta a tale notizia. *Intorno alla maiolica savonese* (negli *Scritti letterari*), Savona, 1860, p. 263-81.

(2) *Le Maioliche di Castelli*, Napoli 1883, p. 33.

(3) Non si confonda Castelli nell'Abruzzo con Città di Castello presso Arezzo, nella designazione dei prodotti ceramici castellani. Anche Città di Castello vanta remote tradizioni sulla fabbricazione della mezza maiolica; e secondo il Piccolpasso, Castelli nell'Abbruzzo gode fama in epoca più tarda di Città di Castello, famosa per la decorazione a graffito, detta « alla castellana ». Il Chaffers, *Marks and monograms on pottery of porcelain*, attribuisce questa designazione alle faentine dipinte a colori, nella maniera di Castelli.

(4) Fowler, *Coloured engravings from subjects executed in ancient stained glass in the windows of the Hall at Aston rec^r Birmingham. 14 most beautifully coloured plates in exact imitation of the original subjects, all mounted on thick drawing paper.* Winterton 1803-1808. — Cahier e Martin, *Vitraux peints de Saint-Etienne de Bourges. Recherches détachées d'une monograhie de cette Cathédrale.* Con grandi tavole quasi tutte colorite. 2 vol., Parigi, 1841-44. — De Lasteyrie, *Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre*, Parigi, 1852. — Idem, *Histoire de la peinture sur verre, d'après ses monuments en France.* Ben illustrata. E l'opera ragguardevole del Lévy, *Histoire de la peinture sur verre en Europe.* — Camesina, *Die ältesten Glasgemälde des Chorherrnstiftes Klosterneuburg und die Bildnisse der Babenberger in d. Cistercienser-Abtei Heiligenkreuz.* 27 tav. e 22 inc. Vienna, 1857. — Hucher, *Vitraux peints de la Cathédrale du Mans : vitraux des* XII, XIII e XIV *siècles.* Testo con 100 tavole colorite, Le Mans 1864. — *Dell'Arte del vetro per musaico. Tre trattatelli dei sec. XIV e XV, per la prima volta pubb.*, Bologna 1864. Gaetano Milanesi, rese un servizio all'arte pubblicando questi opuscoli, di cui, il secondo, ha il nome dell'autore, che fu Benedetto di Baldassare Ubriachi fiorentino, Contiene le norme per l'arte del vetro. — *Denkmäler des Hauses Habsburg in d. Schweiz: Die Glasgemälde im Chor. d. Kirche zu Königsfelden 41 tav., 25 color.*, Zurigo 1867. — Deville,

Le vetrate più antiche si compongono frequentemente da piccole medaglie storiate di varia forma, distribuite con simmetria sui fondi musivi di vetro coloriti, a partimenti quadri, romboidali, ornati da fiori, con soggetti dell'Antico o del Nuovo Testamento, o storie leggendarie di Santi; ingenue cose, ricche di passione, che non esclude il movimento il quale si rafforzò, nelle vetrate trecentesche, sorte sul progresso compiuto dalla pittura.

La Francia pertanto — paese delle vetrate dipinte — assorse al fastigio in questo genere d'arte, nel sec. XIII, parallelamente alla sua architettura gotica: ed io nutro supreme tenerezze alle vetrate dugentesche.

Bisogna guardare le chiese gotiche; parlo delle più antiche e di quelle più guernite di vetrate: S. Francesco ad Assisi, alla cui costruzione fu addetto un fra' Giovanni da Penna, avanti il 1328 (nel 1228 era in lavoro la chiesa), tenuto in molta considerazione da un frate Elia, compagno fervente del « poverello d'Assisi » e forza morale della grande fabbrica; la quale, composta di due chiese, non tenendo verun conto di una terza (chè non lo merita), una sovrapposta all'altra, impressiona così per le vetrate come per le pitture; — ciclo trecentesco il quale ricorda, da Giotto, i maggiori artisti del sec. XIV. Delle due chiese la inferiore, subì le maggiori modificazioni, e queste ne alterano l'aspetto primitivo, cupo qual sepolcreto; chè in origine questa chiesa dovette essere un'ampia cripta, e solo in seguito le aggiunte alterarono la compagine primitiva; la quale, tuttochè bassa e scura, ricevette il brio delle vetrate come la chiesa superiore. La ricchezza delle quali, nella chiesa di S. Francesco, è incomparabile; e l'importanza artistica ivi si associa all'importanza storica, su un largo campo di vita, un campo di tre secoli: dal XIII al XV incluso. Non si può credere al Vasari che assegna ad esse gli artisti degli affreschi: — alla affermazione del Vasari rispondono gli studiosi moderni, che, fra i documenti dell'Archivio Francescano, esumarono i nomi di un frate Francesco da Terranova e di un Valentino da Udine, di cui il primo ricevette l'incarico da Sisto IV, nel 1477, di restaurare le vetrate antiche e farne alcune nuove (1). Così questo frate restaurò il grandioso finestrone a tramontana della Basilica di sopra; e fra' Valentino restaurò il finestrone di faccia, verso sud: la sua firma leggesi nella strombatura del muro. Inoltre nel 1561, alcune vetrate di S. Francesco, ebbero il restauro da un francese e, nel secolo seguente, essendone ite in rovina parecchie, esse furono rimesse insieme con pezzi che i frati d'Assisi acquistarono a Foligno e a Perugia, appartenenti alle rispettive cattedrali (2).

Detti Maestri vennero registrati dal Guardabassi nel suo *Indice-Guida* dei monumenti umbri. Il G. nominò anche un fra' Antonio dell'Alvernia, un fra' Bartolomeo di Pian Castagnaio, un fra' Gualberto Giotti, ma non designò quali vetrate ciascuno dipinse; e forse, tutti i sunnominati Maestri furono restauratori delle antiche vetrate, non autori di esse.

Le vetrate della chiesa inferiore sono diciassette: due moderne del Bertini di Milano, altre due composte con ornamenti e figure di diverse epoche, e tredici eseguite da vari autori nel sec. XIV, le quali sono bellissime, specialmente quelle esposte a tramontana, cioè le tre vetrate nella Cappella di S.ª Caterina, quella nella Cappella di S. Lodovico e l'altra nella Cappella dedicata a S. Antonio da Padova.

Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité. Con 113 tav. colorate riproducenti più di 400 oggetti. Parigi, 1873. — Froehner, *La verrerie antique*, 35 tav. col. e molte incisioni. Le Pecq, 1879. — Friedrich, *Die altdeutschen Gläser. Beitrag zur Terminologie und Geschichte des Glases* n. pubbl. dal Bayer. Gewerbe-Museum, Norimberga' 1884. — Magne, *L'oeuvre des peintres verriers français: verrieres de Montmorency (Montmorency-Ecouen-Chantilly)* con 122 tav., Parigi 1885. — Pelletier, *Les verrièrs dans le Lyonnais, et le Forez*, Parigi, 1887. — Erculei, *Arte Ceramica e Vetraria, Cat. delle opere esposte alla IV Esp. di Roma*, Roma 1889. Contiene un utile riassunto del movimento storico della ceramica italiana, diviso per città o luoghi ove cotal movimento si accentrò, scritto dall'Urbani de Gheltof con la citazione di molti autori e delle pubblicazioni rispettive. Appert, *Note sur le verres des vitraux anciens*, Parigi, 1896. — Méloizes, *Vitraux peints de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIII siècle*, Parigi, 1897. Encyclopédie Roret: Reboulleau, Magner e Romain, *Peinture sur verre, sur porcelaine et sur émail.* Nuova edizione rifusa dal Bertran, Parigi 1900. Lavoro d'intendimenti assolutamente tecnici. Appert e Henrivaux, *Verre et Verrerie*, Parigi senza data ma recente; opera di carattere tecnico.

---

(1) In un libro appartenente all'Archivio di S. Francesco, ove sono notate le spese dal 1472 al 1523 si legge: « *Denari del Papa Sisto IV da spenderse per le finestre de vitrio della chiesa de sopra et prima a dì 13 de maggio 1477, a frate Francesco de Terranova, ducati trenta de camera, pagati in sacristia presente et custode frate Federico sacristano et ser Polidoro, el quale fece la scritta.* Continuano appresso altri pagamenti fatti allo stesso frate Francesco, per la complessiva somma di ducati di camera 196 e bolognini 50, tutti allo stesso titolo.

(2) Racconta il Fratini, parlando di restauri, che per le pratiche di Dono Doni, pittore assisano, l'anno 1561 furono accomodate da un francese tutte le finestre della Basilica di Assisi e nel secolo seguente, essendosi guaste le antiche vetrate di parecchie finestre nelle due chiese, i frati ne comprarono alcune al Duomo di Foligno e di Perugia. Op. cit., p. 211. Gli ultimi restauri, tanto alle vetrate della chiesa superiore, quanto a quelle della chiesa inferiore, furono eseguiti dal Bertini sotto il pontificato di Gregorio XVI (1831-46). Ai nostri giorni fu incaricato il prof. Francesco Moretti d'un progetto per sostituire i piombi corrosi e infranti alle vetrate, e di uno studio razionale di restauro; e l'architetto Giuseppe Sacconi, che affidò saggiamente questo incarico al Moretti, Maestro di vetrate perugino, ebbe la melanconia di disegnare delle vetrate gotiche per la Basilica Lauretana. Benchè si capisca a colpo d'occhio che il Gotico del Sacconi è Gotico moderno, artefatto, pure sta che ciò sia quivi registrato. A quando la fine di tali falsificazioni e la fine della esaltazione di chi dà opera ad esse? Quanto è cieco il mondo!

Il partimento decorativo della medesima ha molta analogia con la grande vetrata della tribuna nel

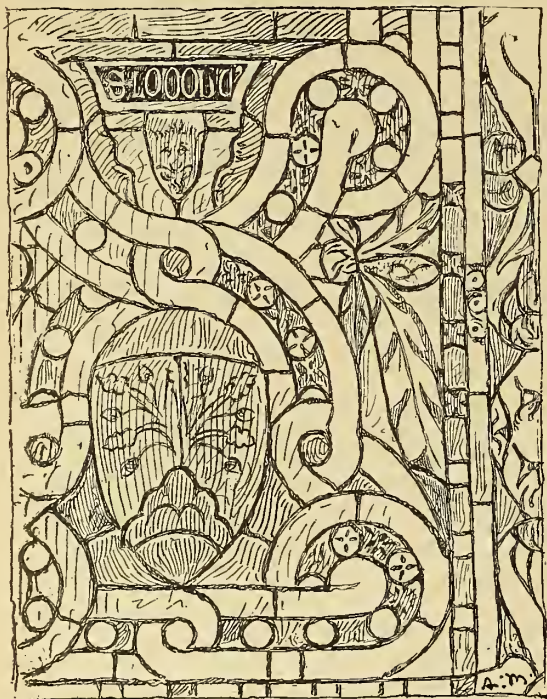



Fig. 431. — *Assisi*: Particolari della vetrata nella prima Cappella a destra (chiesa inferiore) dedicata a S. Lodovico in S. Francesco (Fotografia da un acquarello, comunicatami dall'Ufficio Regionale delle Marche e dell'Umbria).

Duomo di Orvieto; e siccome risulta da documenti che questa fu eseguita da Gio. di Bonino d' Assisi, nel 1334, così, un sapiente studio di confronto, sul sentimento artistico e sulla tecnica di essa, adduce ogni persona ad attribuire allo stesso Bonino la vetrata di Assisi.

Le vetrate assisate della chiesa superiore sono tredici, eseguite da diversi artisti: la centrale dell'abside, moderna, è del Bertini, le due laterali e le due ai bracci della navata trasversale, sono le più antiche e forse sono coeve alla fabbrica; appartengono egualmente allo scorcio del sec. XIII le vetrate della navata principale, tranne due, le quali, trovandosi nel 1700 molto deperite, furono in gran parte raffazzonate con figure delle finestre quattrocentesche appartenenti al Duomo di Perugia.

A dare idea delle vetrate d'Assisi, pubblico alcuni saggi (tav. LXIV): la prima vetrata bifora (*a*), con imagini in piedi entro formelle rettilinee, abbellisce la Cappella del cardinale Napoleone Orsini dedicata a S. Niccola, in capo al braccio destro della navata trasversale nella chiesa inferiore, ed è trecentesca. Ed io ne invito a considerare la finezza, le belle proporzioni d'ogni parte, rispetto alla superficie, coperta, il delicato disegno e la colorazione che sul luogo appare calda e superlativamente armoniosa.

Più antica, perciò atta a destare una maggiore curiosità, la vetrata *b* e *c* (il rosone *b* completa la bifora *c*) si assegna al sec. XIII e l'opposizione che si facesse a tal giudizio, sarebbe pericolosa: una marcata differenza emerge dal confronto coll'altra vetrata; e la maggior vetustà va in favore di questa di cui stoparlando, composta, entro medaglioni, da figure che sentono l'arcaismo, espresso con un'ingenuità la quale smuore nella dolcezza.

Lo stesso spirito riscalda il rosone, dato a parte, Cristo glorificato dagli Angeli, entro a una mandorla, secondo il costume medievo; sarebbe quindi coeva alla fabbrica, la nostra vetrata, che diffonde il suo brio nella crociera destra della chiesa superiore, ed è una di quelle restaurate da fra' Francesco di Terranova.

Nella Cappella a destra, nella chiesa inferiore, dedicata a S. Lodovico re di Francia, indicai una bellissima vetrata, anzi la vetrata più bella di S. Francesco, la quale ivi figura con due particolari che dicono molto meno di quanto dovrebbero, la bellezza della vetrata francescana (fig. 431); la quale, quadrifora, contiene dei santi in piedi, come la vetrata della Cappella di S. Niccola, nei due partimenti del mezzo entro tabernacoletti: due in altezza, framezzati da formelle polilobate, entro a superficie non ta-

bernacolari, circondate da una fascia che si annoda con leggiadria, nei partimenti estremi. I rosoni e i motivi triangolari alle estremità, concorrono a dare un godimento ineffabile, che giustifica, col sapiente disegno, la impressione della vetrata, rarità squisita del solennissimo tempio.

Fra le vetrate della nostra Basilica, indicai all'attenzione di chi legge, la vetrata di S. Antonio da Padova, parte della Cappella omonima (la seconda a mano destra entrando nella chiesa inferiore): essa consta di piccoli quadretti coloriti con molta finezza, quasi miniature esprimenti altamente, secondo il Thode, che non ha torto, lo stile di Giotto (1).

Pochi anni sono il De Mandach (2) ne dette la riproduzione dell'assieme e d'alcuni quadri coll'esame della vetrata, e ne discusse vanamente l'autore. Fu uno di que' Maestri citati: fra' Bartolomeo da Piano Castagnaio o Gualberto Giotti di cui s'ignora l'epoca? Quanto agli altri, non v'è da pensarvi, se lavorarono nel sec. XV; chè la vetrata sale al secolo anteriore. Consoliamoci per ora a riconoscere che essa ha gusto giottesco.

La varietà è somma nelle vetrate di S. Francesco ad Assisi; e la varietà, nel tempo, corrisponde a quella dei soggetti.

Parlai del sec. XIII, ma l'arte di questo secolo, nelle vetrate, si vede poveramente rappresentata a S. Francesco, ed eclissata dall'arte trecentesca: nè le vetrate del sec. XV sono poche; si veggono seminate nella Basilica, distinte generalmente dalle altre, anche in ciò che le vetrate quattrocentesche recano imagini e storie più grandi.

Avrei voluto offrire delle notizie più sicure sulle vetrate assisate, dare dei nomi e attribuzioni nuove e legittime, ma gli studi miei non approdarono ai resultati a' quali agognavo: nè si speri molto dagli scrittori futuri, almeno sul campo storico, perchè mancano i libri intorno la prima epoca della nostra fabbrica (3).

Fu nominato Gio. di Bonino d'Assisi, non un Antonio da Pisa, ancora, onde il Frattini pubblicò un trattato tecnico dell'arte di dipingere il vetro il quale, nel suo codice originale, conservasi nell'Archivio della Basilica, composto verso la metà del secolo XIV (4): e io non vorrei escludere che il Maestro pisano abbia avuto parte nel ciclo che si discute; questa è un'induzione verosimile, come pare verosimile che il nominato Gio. di Bonino d'Assisi, abbia lavorato a S. Francesco, egli che fu Maestro di coloro che sanno, il Marcillat del sec. XIV: tanto vero che il finestrone suo, nella tribuna del Duomo di Orvieto, venne assegnato lungamente al principe della pittura su vetro: fra' Guglielmo Marcillat operante più tardi (1467 † 1529).

Il Duomo d'Orvieto che vide imperare l'autorita del Maitani in ogni suo luogo, ricevette le vetrate in parte dal Maitani, la cui opera diresse fino da quando si cominciò l'acquisto dei vetri bianchi nel 1322 e lo stesso Maestro si diè a lavorare, sembra, il vetro colorato (1). E lavorarono le vetrate d'Orvieto nel quinquennio che corse fra il 1325 e il 1330, Maestro Andrea di Mino da Siena, Buccio Leonardelli, Vitaluccio Luti, Angelo di Assisi, Tino di Biagio, i quali si incaricarono delle finestre maggiori alle navi laterali chiuse da vetri e alabastri fino al 1392, anno estremo dei lavori in esso anno finiti, e così rimaste fino al 1444, cioè rimaste coi vetri bianchi e coloriti come il Maitani aveva voluto. Pertanto, il signore dei Maestri di vetrate fu a Orvieto il nominato Giovanni di Bonino il quale, sotto la direzione del Maitani (2), condusse il finestrone della tribuna: egli era stato a capo dei Maestri occupati alle vetrate inferiori, e come errò chi diè al Marcillat la vetrata della tribuna, così errò chi attribuì, la stessa solenne opera, a fra' Francesco di Antonio da Orvieto, restauratore — pare — della vetrata nel 1401. Tutta la vetrata si compone di quarantaquattro partimenti, divisi in quattro esili campi, che cuoprono i vuoti di una bifora archeggiata in cima e nella rosa.

Il Maestro trattò il soggetto di Gesù e della Madonna, alternando alle scene la imagine di Santi.

Il colore della vetrata, diffonde nel Duomo una vivacità incantevole: ed io che non mi posso fermar su troppi particolari, dico solo che ivi la scena della Crocifissione — una delle più belle — empie d'angoscia quanti la guardano e d'entusiasmo quanti capiscono la tecnica dell'arte.

La vetrata d'Orvieto s'ebbe presto dei restauri: il più antico lo ricevette da Gio. di Buccio Leonardelli dal 1369 al 1375 pare; uno molto importante

(1) *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien,* 1885, p. 550.

(2) *Arch. st. dell'A.* 1897, p. 58 e seg.

(3) Di nomi vi ha povertà sul campo delle vetrate del XIV sec. Il Filangieri nota un Juveni Jacopo vetraio m. 1326 « *de Neapoli pro fenestra de vitro laborato, posita in capitulo Monasterii S. Martini* ». Docum. vol. III, p. 140.

(4) Op. cit., V, pag. 213 e seg.

(1) Fumi, op. cit. p. 193.

(2) Fumi op. cit. p. 197.

sale al 1465; un altro di Domenico da Siena, venne quasi subito dopo (1489-90); e altri restauri ebbe, la vetrata dell'assisate Giovanni di Bonino, fino ai nostri giorni (1). Passata da tante mani, l'opera del Maestro trecentesco giunse a noi alterata, ma anche quale essa è, fa onore all'arte italiana.

Fig. 432. — *Perugia*: Vetrata absidale di S. Domenico (Fotografia comunicatami dal prof. Fr. Moretti).

Il lettore volga lo sguardo sulla grande vetrata nell'abside di S, Domenico a Perugia (fig. 432); la superficie coperta è una delle più ampie che esistano in Italia. Alta m. 21,39, larga m. 9,13, forma una finestra eccezionale da noi, ove le finestre gotiche più ampie sono quelle absidali del Duomo di Milano, poco differenti dalla finestra di Perugia (m. 23 $\times$ 9,90).

(1) La vetrata d' Orvieto ebbe l'ultimo restauro a' nostri dì dal prof. Moretti che mise la la sua iniziale M, alle parti rinnovate.

Tutta a tabernacoletti sotto cui stanno delle imagini in piedi, la vetrata di Perugia è un paradiso di colori, ma fu totalmente restaurata dal prof. Moretti che la ebbe in mano in condizioni disastrosissime; onde essa, per quanto il restauratore sia maestro dell'arte sua, non esprime totalmente lo spirito del suo autore, il quale ben non si conosce. Bartolomeo di Pietro da Perugia quattrocentesco o Bindo da Siena? Bisogna distinguere: o si può distinguere il disegnatore dei cartoni dall'esecutore della vetrata.

Mariotto di Nardo Cioni nipote dell'Orcagna († 1424), non nominato dagli scrittori, figura sul manto di S. Caterina, con tanto di HOC OPVS FECIT; lo che taglierebbe le corna al toro, se non fosse sbucata la supposizione che Mariotto di Nardo avesse disegnato i cartoni tradotti in vetro da fra' Bartolomeo di Pietro da Perugia († 1420 circa), domenicano, creato autore della vetrata da un' iscrizione della vetrata stessa, a lui relativa, con un FECIT HANC VITREAM FENESTRAM. Il padre Vincenzo Marchese (1) assegnò al nostro fra' Bartolomeo, la vetrata monumentale non riflettendo, credo, che costui fu camarlingo del convento, onde il *fecit* potrebbe tirare logicamente il *fieri* — fece fare —; la qual cosa aggroviglia ancora la matassa. Sentiamone un' altra; del Manzoni (2): questi respinge l'idea che fra' Bartolomeo fu l'autore della vetrata che vediamo e sia, d'una anteriore; e propone Benedetto Bonfigli co Neri da Monte quali autori dell'attuale vetrata.

Supposi che le piccole scene alla base, di dimensioni e carattere diverso dai santi nei tabernacoli, appartengano a una vetrata che non è questa di S. Domenico; e la supposizione mantengo. Esse svolgono delle scene attinenti a S. Giacomo: e poichè nella chiesa esisteva un altare dedicato a questo santo, con una finestra ornata da vetri dipinti (3), può darsi che le piccole scene, alla base della vetrata absidale siano il resto della vetrata di S, Giacomo, stata sostanzialmente distrutta (fig. 433).

L'ordine domenicano vanta una quantità di Maestri insigni di vetrate.

Frate Ambrogio di Bindo († 1416?) dell'ordine domenicano, intorno al 1413 passato nei camaldolesi, fu Maestro di vetrate nel Duomo e nello Spedale di Siena. Raccolse sopra di lui, delle notizie, il

(1) *Mem. dei più insigni pitt. scult. e arch. dom.* Firenze, 1845, vol. 1, p. 391 e seg.
(2) *Per l'arte di pingere il vetro*, p. 28.
(3) Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, Perugia, 1788, p. 89.

nominato padre Marchese (1) e il Milanesi ne trovò sul ventesimo circa, che va dal 1398 al 1416 (2). Sotto il 1378, il Milanesi registra una nota concernente fra' Ambrogio maestro del vetro tondo grande « a chapo al Duomo » di Siena, del 1404; registra inoltre, una nota sopra il lavoro delle finestre « a chapo l'altare di sancto Savino et di sancto Vittorio », nel 1411; registra il contratto per due finestre dello spedale e così via.

Nel Duomo di Siena lavorarono altri Maestri di vetrate; durante il 1384 si allogavano le vetrate per tre finestre del Duomo a Giacomo di Castello di Mino di Martinello, il quale ebbe un figliuolo Ranieri che ne seguitò l'arte. Ed asserisce il Morrona, nella sua *Pisa illustrata*, che la chiesa di S. Francesco di quella città, ricevette una vetrata con l'Assunzione della Vergine, S. Francesco, S. Antonio, S. Ghenardo e sotto donna Datuccia Sardi, genuflessa coll'iscrizione: HOC OPVS FECIT MAGISTER JACOBVS CASTELLI DE SENIS AN. D. 1391, la quale inscrizione si riferisce al nostro Maestro il cui figlio fu occupato, nel 1400, alle vetrate del Duomo di Siena.

Nel secolo XIV fiorì a Siena e lavorò — vedemmo — a Orvieto, un Andrea di Mino senese, Maestro di vetri (fioriva nel 1325), di cui si raccolse un certo numero di notizie; un fra' Francesco Formica (fiorito nel 1379), un Jacomo di Castello (fiorito nel 1383) e un Tura di Ciaffone (fiorito nel1321) (1).

Pisa richiama Antonio da Pisa, nominato a proposito delle vetrate di S. Francesco ad Assisi; il quale pose la firma ad una vetrata nel Duomo di Firenze, volgendo il 1390, su cartone d'Angelo Gaddi; e ricorda un Bernardo che fu dei primi Maestri di vetro a Pisa quando, nel secolo XIV, l'uso delle vetrate dipinte, cominciava a pigliar piede nella città del « campanil pendente ». Nomino inoltre un Lorenzo di Luigi, così il Tanfani Centofanti (2), frate nel convento pisano di S. Caterina, che avrebbe appreso l'arte da un Michele pisano « eccellente Maestro » di vetrate e avrebbe eseguito, nel 1386, una finestra grande di vetro pel Duomo della sua città (3); e un Antonio di Ciomeo da Leccio (1386-1419), prete, Maestro di vetro, anche costui, nel Duomo.

In S. Caterina a Pisa visse, oltre fra' Michele pisano nominato, il quale, nell'arte dei vetri fu « *perfectus magister* » un fra' Domenico Sardo « *fenestras vitreas operabatur optime* » come si legge nella cronaca di quel Convento (4): ambedue opera-

Fig. 433. — *Perugia*: Storia nella base della vetrata absidale di S. Domenico (Fotografia Anderson, Roma).

(1) *Mem.* cit. *Giunte e Correzioni* al vol. II.
(2) *Docum. d'A. S.* vol. II, p. 20 e seg.

(1) Borghesi e Banchi, *Nuovi Docum, d'A. S.*, p. 395-102.
(2) *Notizie ined. di Santa Maria del Pontenuovo*, p. 125.
(3) Tanfani Centofanti, *Notizie d'Artisti* cit. p. 331 e p. 42-11.
(4) Tanfani Centofanti, *Notizie ined. di S. Maria del Pontenuovo*, pagina 125.

rono verso la metà del XIV secolo, il qual secolo vanta, a Pisa, anche un Bernardo che fu uno dei primi Maestri di questa città (1).

S. Maria del Fiore e i suoi vetri trecenteschi, furono documentati dal Cavallucci e dal Guasti.

Sotto il 1388, novembre, gli operai ordinavano quattro finestre di vetro due delle quali a Leonardo di Simone monaco vallombrosano di S. Pancrazio; una, nel 1394, era fatta e i pittori Angelo Gaddi e Neri di Antonio ne dipinsero gli sguanci; nel 1390, luglio, M. Pietro di Niccolò teutonico, lavorava una finestra di vetro in S. Reparata, sopra la via dei Canettai e una finestra di vetro a S. Reparata (è il nome primitivo del Duomo di Firenze), sopra la porta di verso la stessa via, si lavorava da M. Antonio da Pisa, su disegno di Agnolo Gaddi. Lo stesso anno, 1390, decembre, M. Antonio da Pisa faceva una finestra di vetro dalla banda della via predetta, su disegno dello stesso Gaddi; e sotto il 1394 dalla stessa parte de' Canettai, vicino alla finestra seconda che va a' Servi, Lionardo di Simone faceva la finestra indicata; medesimamente nel 1395, Lionardo diveniva autore di una finestra di vetro; nel 1396, agosto, si ordinava la « ruota magna » per l'occhio maggiore, cercandosi un buon Maestro cui allogarne il vetro; — dal 1396 andiamo al 1404 per sapere che l'occhio non era finito, anzi allora se ne stabiliva la dimensione lavorando, la vetrata, sopra un suo proprio disegno, Maestro Niccolò di Piero: (il Cavallucci ciò attribuisce al 1414: deve essere un errore). Ne gli anni dipoi fra' Bernardo di Stefano dei Predicatori, si incaricava di due occhi; nel 1419, il primo e il secondo occhio dalla parte sinistra nell'entrata, si assegnano a fra' Bernardino di Matteo dell'ordine stesso e, tosto, entra in scena il Ghiberti e Paolo Uccello, quali disegnatori: ciò conduce al di là dal nostro còmpito. Il quale, a Firenze, si allarga nell'esame di S. Croce ove il Gotico dei Santi innicchiati, tema comune alle vetrate trecentesche, si ritrova in questa chiesa fiorentina, ornata da vetri dipinti. Una vetrata reca la iscrizione: HOC OPVS FECIT FRATER GHERARDINI P... FRATER VBALDI... DE VITRO DE FLORENTIA (2).

Le finestre di S. Croce sono monofore molto lunghe e strette, ricevettero delle vetrate in cui la composizione non può intendere a un largo svolgimento; tale richiamo suscita il confronto fra la pittura su vetro nazionale e forestiera, soprattutto francese. In Francia le vetrate, ampie e concettose, ricuoprono immensi vuoti, sopra le navate principali delle chiese, e svolgono luminose gallerie dicenti, col linguaggio ardente dei colori, la storia di Cristo, della Vergine e dei Santi. In Italia nulla possediamo di tuttociò; le nostre finestre gotiche sono feritoie, relativamente a quelle francesi, o si allargano timide, rispetto alle finestre di Francia. Il Duomo di Milano che parrebbe diminuire la differenza del confronto, non vanta vetrate gotiche; solo nella sagrestia meridionale, una piccola vetrata può entrare sul campo delle presenti ricerche: ed in un lavoro anteriore dichiarai che Pompeo Bertini raccolse alcuni frammenti di vetro del nostro Duomo di gusto gotico toscano.

Fatto meno noto: la Cappella di S. Caterina a S. Nazaro Maggiore in Milano, stata qui nominata per un'ancòna lignea contenente l' Adorazione dei Magi, deve essere ora rammentata, perchè contiene una piccola vetrata gotica, coi fatti di Santa Caterina vergine e martire, la quale vetrata ha la sua compagna nella chiesa attigua alla Cappella, a sinistra, e due vetri che mancano sono in sagrestia. Ambo le vetrate, nel 1787, dovevano vendersi; tanto poco era il rispetto, in quell'epoca, all'arte medievale; e si attribuisce a fortuna che il proposito non sia stato attuato, e le vetrate siano rimaste ad abbellire la chiesa di S. Nazaro.

La piccola vetrata che volli pubblicare in grande in una delle sue storie (V. Partic.), ha tono madreperlaceo squisito, alternato a gialli e violacei, i quali dànno risalto a un disegno pieno d'energia e a uno stile ricco di movimento. Nè sto a spiegare la composizione: noto che i soggetti svolti sui vetri di S. Nazaro, corrispondono a quelli d'una grande vetrata nel Duomo di Milano sopra la porticina laterale, lato dell'Arcivescovado; e il Duomo di Milano sospinge la memoria a ciò che esso ricevette delle vetrate da Maestri forestieri, parte dei quali io cito: un Cornelio fiammingo (1560), un Mochis, un Profondavalle, un Valerio di Fiandra. Ma ciò oltrepassa il limite dell'attuale studio. Rivenendo in fretta alle vetrate di S. Nazaro, giova notarne l'accento tedesco, il quale ne conduce direttamente alla Germania, onde fu pronunciato il nome di Luca di Leida, ragionevolmente.

Piacerebbe di trattare delle vetrate nella Basilica

---

(1) Cavallucci *S. Maria del Fiore*, Firenze, 1887. Docum. p. 116-18. — Guasti, *S. Maria del Fiore*, Firenze, 1887, p. CIV-CV in cfr. coi docum. 381-430.

(2) Le vetrate di S. Croce cascano a pezzi, se non si provvede accadranno delle disgrazie (1901).

gotica di S. Petronio a Bologna, ma qui il Gotico non potè fermarsi sopra le vetrate, gran parte delle quali caddero in frantumi per opera delle artiglierie di Carlo V, (1530) esaltanti la costui incoronazione. I vuoti lasciati dai vetri che non si poterono sostituire, furono chiusi da muri; e i vari finestroni della Basilica, si riaprirono ai nostri giorni e ricevettero dei vetri a rullo di Venezia. La qual cosa è preferibile a qualsiasi falsificazione di scene e colori antichi.

Venezia — con essa Murano — nel Trecento vantava dei Maestri di vetro cospicui, se nel 1318 riceveva da Assisi l'incarico di alcune finestre per quella chiesa (1), e Oliviero Forzetta, notaro trevigiano, in un suo *Quaternus rationum*, parla di alcune vetrate eseguite verso il 1335, da un Maestro Marco pittore, destinate alla chiesa di S. Maria dei Frari, dichiarandole meravigliose. Una Cappella di questa chiesa, votata a S. Marco, è ancora guernita di tali vetrate; e si rimpiange che la estrema fragilità della materia, abbia distrutto molti modelli di vetri veneziani. Si parla, di due vetrate sopra cartoni di Bartolomeo Vivarini nella chiesa di S. Pietro Martire a Murano, ma ne sopravvive il solo ricordo.

Chi conosce la chiesa monumentale di S. Giovanni e Paolo a Venezia, ricorda la celebre vetrata di Girolamo Mocetto, sopra cartoni vuolsi, di Bartolomeo Vivarini del 1473; opera molto pregevole, a suo luogo, qui, debitamente illustrata. Nè qui si parla dei predetti vetri a rullo, comuni a Venezia, dico dei vetri tondi i quali, riuniti, formano vaste superfice vitree, onde è esempio in parecchi edifici antichi a Venezia, cominciando da S. Marco il cui grande finestrone di facciata conserva tali vetri come a tempo di Gentile Bellini (veda il suo quadro famoso della Processione) e continuando quasi all'infinito, come attestano le opere architettoniche riprodotte, nei quadri rispettivi, da Bartolomeo Vivarini, Vittore Carpaccio, Giovanni Mansueti, ecc.

Venezia, città sacra ai lavori vitrei, inizia il secolo XIV, con un prodotto molto importante: gli specchi.

Nel 1317 Niccolò Cocco, Muzio da Murano e Francesco, si accordano con un Maestro tedesco (*Magistro de Alemania*) *qui vitrum a speculis laborare sciebat, et fecerunt ipsum dictam artem laborare;* però il Maestro tedesco avrebbe fatto sprecar denaro ai nostri veneziani, abbandonandoli senza insegnar loro ciò che essi desideravano. Tuttavia Venezia fabbricò gli specchi successivamente, senza il concorso del « *Magistro de Alemagna* » poichè nel 1327 (così il Cecchetti che tolse il fatto da un documento che cita), si parla di *duodene speculorum* III $^1/_2$ nel carico di una nave di Marino Longo (1).

Il secolo XIV vide crescere a Venezia, allato dei vetrai muranesi, la industria dei cristallai, ossia i lavoranti del cristallo di rocca (il cristallo di rocca lavoravasi perfettamente nel XIV secolo in Italia) i quali pulivano alla ruota il quarzo più resistente, facendone vasi, manichi da coltelli, croci, bottoni, un'infinità di oggetti minuti (2); lo che eccitò i vetrai muranesi all'imitazione di questi vasi, manichi, ecc.: e se una legge del 1300 non avesse proibito la falsificazione del quarzo, chissà che disonore avrebbe diffuso la imitazione vitrea che aveva toccato — lo dice la legge proibitiva — la sommità dell'inganno.

I Veneziani nei primi decenni del Trecento lavoravano i vetri comuni, il cristallo a somiglianza del quarzo, falsificavano le gemme, colorivano il vetro in paste trasparenti e in ismalti, e fabbricavano gli specchi; nè si esclude che l'Alemagna non abbia esercitato un'influenza sopra Venezia, e una gara non siasi accesa, se i « fioleri de Muran » si dolsero alla fine del XV secolo, di venir sopravanzati da' « todeschi in certe invention ». Inoltre la Repubblica carezzò questi « fioleri », a beneficare l'arte e concedette nel 1306 e nel 1315 il rimpatrio gratuito a quanti vetrai muranesi avessero spatriato: chè qui si comincia seriamente a parlare dei famosi vasi di Murano: Venezia, nel XIII secolo, avrebbe, in ciò, imitato l'Oriente e Murano indi trionfò.

Breve: Venezia trecentesca possedeva la lavorazione del vetro, producendo ogni specie di cose vitree.

Vetri e cristalli entravano allora negli oggetti sacri e profani. Conosciamo dei crocifissi cesellati e sbalzati nel cristallo, con pietre dure, ambre e simili; e le gemme contribuirono ad arricchire i bicchieri

---

(1) Cecchetti, op. cit., p. 25. — Ancora Cecchetti, *Delle origini e dello svolgimento dell'arte vètraria muranese*. Venezia, 1872. È uno studio considerevole. Veda ancora Read, *On a Saracenic Goblet of enamelled Glas of medieval date* in *Archaeologia* 1902, VIII, 217-26. Si parla d'un vaso del British Museum, ma questo è occasione all'A. di parlare della vetreria trecentesca e quattrocentesca a Venezia. E consulti D'Hondt, *Art de la verrerie à Venice: histoire et fabrieation*. Parigi senza data. Levi, *L'Arte del vetro a Murano*, Venezia 1905.

(1) Cecchetti, op. cit., p. 25. Nel 1327 si parla di specchi caricati su un battello veneziano e, più tardi, anche cotale industria, fu coltivata da Venezia gloriosamente (Nella Matricola dei Marzeri si legge che l'inventore e fondatore degli specchi a Venezia fu Vincenzo Rador [Cecchetti, op. cit., p. 25 e 35]).

(2 Cecchetti, op. cit., p. 45.

vitrei montati in argento — gemme vere o false — come ciò si legge negli Inventari.

I bicchieri di vetro erano rari alle mense trecentesche e, in parte, del secolo seguente; gli Inventari li indicano, a quando a quando, e li citano, ripeto, in montature metalliche: oro (forse argento dorato) e argento. In sostanza, il vetro penetrò nelle costumanze dei privati, nel corso del XV secolo, e i più antichi pezzi per mensa, o simili, vennero dall'Oriente.

Signoreggiando gli Angioini a Napoli, fra gli utensili da tavola, vedevansi colà de' bicchieri di argento smaltato; e nei documenti trecenteschi si registrano dei fiaschi di cristallo, manichi di coltello in cristallo e scodelle vitree, fabbricate dai Saraceni (1).

Nulla, quindi, lasciarono intentato i nostri antenati del Medioevo: varrà a dimostrarlo, vieppiù, la esistenza, nel Museo artistico industriale di Roma, d'un vetro con graffito su foglia d'oro, assegnabile al XIV secolo, il quale accresce il numero dei lavori vitrei, di cui fu imperfettamente discorso.

L'ordine di questo libro porta al soggetto dei musaici, cioè dei pavimenti; e se taluno si disponesse a leggere una ricca serie di fatti sopra un ampio ciclo di pavimenti musivi, come li lesse nel capitolo precedente, si disinganni. Il Trecento è povero di opere musive. Questo secolo salutò l'inizio del pavimento più famoso dell'arte italica, quello del Duomo di Siena, ma cotal solennissimo lavoro, meno appartiene all'epoca cui ci interessiamo; fu principiato nel 1369 da Antonio di Brunaccio e il primo lavoro, ad esso relativo, che si trovi ricordato nei libri del Duomo, risale a quest'anno. Successivamente, nel 1372, fu incominciata, sembra, la parte del pavimento che cuopre la navata di mezzo, dalla cupola in giù, e fra le altre cose fu spianata « la ruota della Fortuna » (2). E si parla di un Sano di Marco e d'un Francesco di ser Antonio.

Il primo documento sui lavori a figure nel pavimento di Siena, risale al marzo del 1406 ed è « la ruota contra a la sagrestia », cioè il tondo marmoreo dove sta la Fortezza; dopo quel tempo non si trova altro ricordo del pavimento avanti il 1423, nel qual anno si cominciarono, autore M. Domenico di Niccolò capomaestro del Duomo, le storie di Giosuè e Sansone, insieme al tondo del re David e alle figure di David e Golia. Falsa è quindi l'opinione di coloro che quelle storie attribuiscono a Duccio — il famoso pittore trecentesco! — nel cui fregio, formato di putti, lavorarono Bastiano di Corso fiorentino e Agostino di Niccolò senese.

(1) Novi, *Dell'arte vetraria*, cit., p. 11.
(2) Milanesi, *Docum. d'A. S*, Vol. I, p. 177.

§ 5.

Lavori di osso, avorio e bossolo.

Osso e avorio (1).

A giudicare dai prodotti, dovettero esistere, nell'epoca gotica, una quantita enorme di fabbriche ove l'osso e l'avorio si lavorava artisticamente; aggiungo il bossolo, benchè questo e l' osso meno abbia attirato gli scultori goticisti. L'avorio, materia più nobile, li sedusse maggiormente, e artisti eminenti, come Giovanni Pisano e Andrea Pisano, trassero dall'avorio de' motivi d'arte (2).

Si crearono quindi tabernacoli, dittici, trittici, polittici, pastorali, cofani o stipi nuziali, scatole, pettini, spilloni, arnesi da riccioli, strumenti musicali, scacchiere, impugnature di coltelli o spade, e il campo profano si ornò di selle da cavallo, dando luogo ad un solenne prodotto eburneo, che accende la curiosità degli esteti. Tacqui sulle statue e sui gruppi che l'osso e l'avorio materiarono; onde, a non obliare nulla, soggiungo che gli artisti dell'epoca cui giungemmo adottarono l'osso o l'avorio, a qualsiasi oggetto che dovessero scolpire.

La policromia si associò teneramente, alla scultura eburnea, contribuendo a produrre, a quando a quando, dei piccoli capolavori in miniatura; e essa carezzò le vesti delle imagini, aggiungendovi de' rami in fiore o stelle o svolazzi; quindi la policromia sull'avorio, nel secolo XIV, lungi da allargarsi poveramente, con tinte unite, colori, a punta di pennello, vesti e accessori, come i miniatori i quali fecero « ridere » le carte.

Dittici e valve di dittico, cofani e lastre di cofani, ricci di pastorali, valve di scatole e scatole da specchio, ornano, in numero copioso, la stupenda collezione di avori che possiede il Museo Nazionale di

(1) Maskell, *Description of the Ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum*. Con molte illustrazioni. Londra, 1872.
(2) Dice l'epitaffio d'Andrea di Pontedera, in S. Maria del Fiore, posteriore d'un secolo almeno dalla morte: Andrea da Pontedera lavorò l'oro e l'avorio: *Exaere, ex auro caudenti, et pulcro elephanto.*

Firenze. In parte coloriti, rosso e azzurro, questi avori, più di quanto non si pensi, sono sapientemente scolpiti in figure entro archetti gotici, cuspidati, infogliati e circondati da ornamenti; l'arte francese eclissa ogni altro tipo d'arte, l'italiano, il tedesco, rappresentati nel detto Museo. E a Londra il Museo di Kensington, a Parigi, quello di Cluny, a Vienna, a Berlino i rispettivi Musei d'arte industriale, vantano raccolte cospicue di avori trecenteschi; onde l'avorio del Medioevo, è rappresentatissimo da modelli, i quali provano anche la cattiva idea degli scultori moderni di abbandonare la scultura eburnea, perchè l'avorio riceve benissimo le imagini d'arte. Perciò io saluto con sodisfazione la scuola belga modernissima, la quale restituisce alla scultura eburnea il diritto a prosperare.

Lo Schlosser pubblicò uno studio (1) sopra i cofani, gli scrigni, gli oggetti d'osso destinati a uso domestico usciti, forse, dalla medesima bottega del fiorentino Baldassarre degli Embriachi che tenne, vuolsi, bottega di questi lavori a Venezia, nello scorcio del Trecento e nella prima metà del Quattrocento e diè molti modelli di oggetti eburnei — centoquaranta! — rintracciati nelle Raccolte pubbliche e private; lo che costituisce un forte contingente alle mie ricerche. Nè avrei creduto, studiando l'attuale soggetto, di radunare il materiale che posseggo. Perfino l' Abbadia di Montecassino, che vide distrutte quasi tutte le sue antichità medievali, possiede un cofano d'osso. Rettangolare, si popola di vivaci gruppi maschili e femminili vestiti alla trecentesca, accompagnati da ornamenti e da uno scudo che fece richiamare il Caravita al codice Cassinese 96 — *Hostiensis in Decretale* — per una analogia marcata, esistente fra gli ornati del cofano e il codice. Ambo queste opere sarebbero state ordinate dall'identico personaggio, crede il C., un fra' Bertrando de Turro o de la Tour, francese, molto colto, fiorito nei primi decenni del XIV secolo (2).

Il Semper, prendendo occasione dallo studio di un trittico del XIV secolo, italiano del Museo Ferdinandeo d'Innsbruck, pubblicò un elenco dei principali trittici d'osso, sparsi nei vari Musei d'Europa (3) distinguendoli in categorie, secondo il soggetto delle composizioni. Nell' elenco dimenticò, pertanto, un trittico d'osso, che si conserva nel Museo Civico di Torino, decorato di intarsi lignei, con vari soggetti figurativi: la Crocifissione, la Annunciazione, la Resurrezione, la Maternità, i re Magi, la cui maniera richiama il trittico eburneo della Certosa di Pavia, cioè l'opera più insigne sul nostro campo.

Dalle minute cose, i corni di bufalo incisi su tutta la loro superficie, alle più alte, l'osso si vide dunque adottato, come dissi o come ora si attesta, altresì, da una sella di parata, goticizzante, nel Museo Nazionale di Firenze, ricca di imagini e scritti, lavoro assai ricercato, che richiama altre selle scolpite nell'avorio, vuolsi, da artisti tedeschi che, viceversa, io credo italiani.

Fig. 434. — *Pisa*: Vergine col putto, nella sagrestia del Duomo (Fotografia Alinari, Firenze).

Comincio le mie illustrazioni con un eroe della scultura, Giovanni Pisano (1250 † 1329?), il quale oltrechè il marmo, lavorò l'avorio; ed una Vergine in piedi col putto in braccio (1299) nella Primiziale di Pisa (1), squisitamente parla del Nostro (fig. 434). Il Reymond mise in dubbio che Giovanni ne sia l'autore; questo dubbio meraviglia, perchè lo stile della scultura conferisce a Giovanni la paternità della leggiadra Vergine di Pisa. Esistono persino i documenti; uno dato dal Ciampi, il quale con-

(1) *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig*, Vienna, 1899.

(2) Caravita, op cit., vol. I, p. 345-49.

(3) *Ueber ein italienisches Beintriptychon des XIV Jahrh. im Ferdinandeum und diesem verwandte Kunstwerke.*

(1) Trovasi in sagrestia colle argenterie.

solida l'esame della critica, e il Da Morrona ne dice il prezzo (1).

Quando vedo queste Madonne cosiddette pisane, cioè queste imagini scultoriche trecentesche, ricche di vita, singolari nell'azione, qualche po' sforzata, non so distogliere il pensiero dalla scultura francese: la influenza dell'arte francese sull'italiana, corrispondente al risveglio della nostra scultura nel tempo di Niccolò e Giovanni Pisano, forma una questione molto delicata. Dissi corrispondente al risveglio, ma dovevo dire anteriore di qualche poco; perchè la Francia artistica del XIII secolo, salita al sommo nelle regioni architettoniche e scultoriche, donò all'Italia, piucchè non ricevè i termini di una bellezza che conosce i più gloriosi destini.

La Vergine di Pisa qui esprime il Maestro che diè ad essa la vita, ed è parente molto accostante delle Vergini modellate da Giovanni Pisano nel Composanto di Pisa e nel Duomo di Prato (la Madonna di Prato è del 1304): confrontando queste Madonne con le Vergini francesi (fine del XIII secolo), l'analogia è marcata e dà luogo quasi ad un gruppo unico e solo. Nè Nino Pisano († 1368 circa), autore di un certo numero di Vergini e di putti, si allontana dall'arte francese; anzi ancor meglio, costui, vi si accosta.

Un prezioso gruppo eburneo di carattere pisano che possiede il Museo Nazionale di Firenze, rappresenta la Madonna col putto, in trono; e l'attenzione ivi si ferma non tanto sul gruppo, quanto sul trono coi bracciàli a grifo (2).

La scultura eburnea difficilmente creò delle imagini, ragione e fine a loro medesime, ma le creò come parte di reliquari, soprattutto dittici, trittici, polittici: queste composizioni eccitarono ininterrottamente, per un lasso di tempo non breve, gli scultori; e se volessi raccogliere la sola metà dei prodotti che rimangono, potrei dispormi a scrivere molto.

Le dimensioni di questi dittici sono modeste, in generale; ed è raro che si inalzino o si allarghino, sì da formare delle sculture atte a sostituire i quadri da altare; se talora ciò avviene l'avvenimento costituisce un'eccezione.

(1) *Notizie ined.*, ecc. Doc. III, p. 125 in cfr. con Da Morrona, *Pisa, illust.*, vol. II, pag. 425; il Da M. cita il Cacciaguerra, canonico pisano ad attestare il prezzo del gruppo eburneo.

(2) Bellissima una Incoronazione della Raccolta Soltykoff passata al Louvre nel 1861, riprodotta tante volte: le imagini conservano la primitiva colorazione, quindi è un esempio notevole del come nel Medioevo (il gruppo — francese — appartiene alla fine del XIII secolo) si pitturavano gli avori. Le carni, i capelli, tutto è qui colorito come le vesti sulla cui tinta locale sono figurati castelli e fiori. Veda il gruppo in Darcel, *Gazette des Beaux Arts*, 1861, p. 175; Gonse, *L'Art. Gothique* tav. in faccia alla p. 210 Molinier, *Hist. gen.* v. I, tav. XV.

Naturale, come qualsiasi prodotto dell'arte, così la scultura eburnea vanta varie scuole, persino ragionali, come l'oreficeria; quindi la distinzione d'un avorio veneziano da un fiorentino, emerge dagli elementi stessi che fissano la stillistica trecentesca, in queste due città italiche. E pare che Venezia non coltivasse con scarso interesse la scultura « da lavolio », onde gli archivi sono guerniti di documenti a indicare Maestri « da lavolio » del XIV e XV secolo, nella Città de' Dogi: sembra altresì che sia corsa una relazione fra Venezia e Firenze, su questo campo, perchè il Paoletti rinvenne alcune carte su parecchi individui della famiglia fiorentina degli Embriachi, decoro sommo alla scultura eburnea (1).

Il Museo Nazionale di Firenze possiede un trittico veneziano trecentesco, riccamente ornato da imagini e, sulla cuspide centrale, da una infogliatura larga, quale si usò dagli artisti di Venezia (fig. 435). Le figure in piedi del trittico, allineate, le quali si adergono sopra basi su superficie a sezione curva, espongono la scena di castella turrite e formano un tipo d'arte comune ai dittici, trittici, o polittici d'avorio. La fede e la spada, il Crocifisso, la Vergine, i Santi associati ai simboli feudali, sono la forza primeggiante nel tempo.

La fede e la spada! Ma l'amore e la cavalleria? Abbondano. Gli avori sono strumenti cospicui di narrazione figurata.

Un finissimo trittico veneziano del XIV secolo, rappresenta la Incoronazione della Vergine, con una infinità di angeli musicanti ad allietare la scena, vedesi nel Museo di Kensington. Negli sportelli stanno S. Michele e S. Giorgio e due altri santi, anzi quattro, contando il finale. Scolpito con delicatezza, il trittico del Kensington è architettato con leggiadria, e nei fondi è rosso e verde: tali colori sono abituali e si intonano benissimo alla tinta calda dell'avorio vecchio (2).

Volge a diverso spirito estetico, il polittico di Ra-

(1) *Architettura e Scultura a Venezia* parte I, p. 81-82. Cita un *Magister Nicolaus Ziera ab avolio* (1443) un *Andrea da lavolio*, un *ser Nicholò* de *Zane da lavolio* (1440), ecc.

(2) Fra gli avori italiani andati all'Estero, quivi rimasti, noto un polittico eburneo, altare domestico, italiano trecentesco e ragguardevole, in Labarte, op. cit., vol. I. tav. XVII. Appartenne alla Raccolta Debruge Duménil (Labarte, *Descript. de la coll. Debruge Duménil*, Parigi 1847, n. 149). Passato nella Raccolta Soltykoff, alla vendita di questa Raccolta, fu acquistato da M. Webb di Londra per 5,200 franchi. V'era anche il trittico eburneo che il Labarte pubblica di seguito italiano, (tav. XVIII) anch'esso trecentesco ed eccellente.

venna (fig. 436) in cui l' arte francese non smentisce la sua grazia; però la lastra di sotto non ha relazione col polittico di sopra, con la Vergine nel mezzo, molto più grande delle imagini ai lati, disposti in duplice fila, come nel dittico veneziano. Sotto trattasi di un soggetto cavalleresco, una di quelle narrazioni sui costumi trecenteschi, le quali aumentano l'interesse all'oggetto artistico.

Le dimensioni della Vergine molto più grandi delle imagini ai lati, è un fatto della stilistica eburnea, in Francia.

Allato di tabernacoli, dittici e trittici esciti da mano italiane [si veda la Collezione Possenti di Fabriano (1)] si trovano, a' nostri Musei, dei tabernacoli dittici e trittici francesi non in lieve quantità: ne addito qualcuno da considerarsi sotto il lato dell' arte o della storia, e da ambo i lati.

Fig. 435. — *Firenze:* Trittico nel Museo Nazionale (Fotografia Alinari, Firenze).

Uno splendido dittico, popolarissimo, svolgente scene sacre, opera gotica francese del XIV secolo, già nella Collezione Spitzer (2), io metto fra i più begli avori gotici che esistano; e rammento un dittico francese, trecentesco, negli oggetti sacri del Museo al Vaticano lontano, artisticamente, dall'avorio dello Spitzer, notevole invece pel ciclo di rappresentazioni che ricevette.

Esso non potrebbe esser più semplice, nella sua intelaiatura: si compone di dodici quadrati, quattro per sportello, divisi verticalmente da una sottilissima colonna, e le figure, un po' tozze in generale, con la testa grossa, alcune grossissima, non dànno una felice idea dell' arte francese, alla quale certamente appartiene il dittico vaticano (1).

Anche il Tesoro di Monza, possiede un avorio francese, un tabernacolo con la Madonna che tiene il putto in braccio, opera eburnea di non comune valore, non per la figura della Vergine tozza, ma per la sobrietà delle linee architettoniche, fiorite da bassorilievi.

La Lombardia s'impone pertanto con un avorio di grandissima fama, popolarissimo, decoro sommo al genere cui esso appartiene. È il trittico eburneo nella sagrestia vecchia della Certosa di Pavia (tavola LXV). Davanti a quest'opera minuta, la-

(1) *L'Arte antica alla Naz. di Torino del 1880,* tav. XXXIX.

(2) Nel Cat. cit. e in Gonse, *Art. Gothique,* tavola presso la p. 10.

(1) Vanta un trittico greco magnifico (XIV secolo), pubblicato dal Gori ed uno simile dato dalla *Revue de l'art. chètien*, 1885, tav. 16 il Museo Cristiano del Vaticano, Sopra a Cristo, assistito da angioli, da S. Giovanni Battista e dalla Vergine, si adergono diversi santi fra i quali S. Filippo, S. Luca, S. Marco (nello sportello dritto) S. Teodoro, S. Giorgio, S. Mercurio, ecc. (nel rovescio). S. Teodoro, S. Giorgio ancora, S. Panteno, ecc., il tutto eseguito con molto garbo .

vorata da tenui scarpelli, si resta ammirati; e si comincia a guardare, dolendosi ancora che il lavoro dell'avorio sia andato in disuso. Io che disegnai il trittico provai un vero godimento, pensando all'amore degli artefici quattrocenteschi, i quali lo crearono popolandolo di imagini a quel modo che si vede.

Consta, il trittico, di 66 partimenti divisi su una superficie che ha 2,60 d'altezza 2,43 di larghezza massima; e le divisioni delle tre superficie quadrate, contengono una infinità di figurine e 94 piccole statue nei pilastri angolari e nelle nicchie basamentali. Le 66 storie dei quadrati, sono suddivise, e svolgono le scene che dirò. Il nostro sguardo si sarebbe piaciuto a veder, cotal avorio, più slanciato nelle linee d'assieme; ma niuno, il quale possegga lo stile gotico avrà coraggio di dire che il trittico non è bene architettato. Esso volge al XV secolo, e l'orizzontalismo classico allora trionfava sul verticalismo gotico immaginato, si direbbe, per salire alle stelle. Io penso che il quadrato fu l'unità di misura del disegnatore; questo fe' i suoi giri di quadrati e costruì, sopra la triplice quadrettatura, i colonnini, gli archi ricamati e le guglie, i cui gattòni stentano a esser tali. Anzi non sono: si sforzano a divenire gattoni gotici con delle linee classiche. Ah! la Toscana! Chè la Certosa di Pavia, deve il nostro monumento eburneo a un toscano, e toscano è il tono del trittico e quasi si potrebbe precisare, dicendolo orcagnesco, da una certa analogia architettonica la quale corre fra il trittico certosino e il tabernacolo dell'Orcagna, nell'Or San Michele a Firenze.

Fig. 436. — *Ravenna:* Polittico nel Museo d'Antichità (Fotografia Alinari, Firenze).

Un Registro di spese del Monastero, anno 1409, 18 marzo, accenna che il Monastero pagò ad un Embriachi il compimento della somma che gli era dovuta per la maestà e i cofani di avorio, *pro completa solutione maiest. et coffanorum eburney:* si è incerti nello ammettere che la «maestà» sia il trittico; e io credo che il riferimento di quella voce, al nostro monumento, non va ammessa (1).

Si indica un artista, Baldassarre (da prima si battezzò erroneamente Bernardo) degli Embriachi, precisandolo quale scultore in avorio; ed egli, che era fiorentino, giustificherebbe l'origine dell'esser suo

(1) Magenta, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1897, pp. 366-67.

con lo stile del trittico (1). Sorse tuttavia il sospetto che il nostro Baldassarre altri non fosse che un intermediario, essendo stato banchiere a Venezia, e agente del Conte di Virtù; e si credette che l'avorio potesse assegnarsi, con più fermo fondamento, a un altro toscano, il fiorentino Francesco De Masiis che riceveva, nel 1400, un pagamento su cotal proposito (2).

Questo De Masiis è nuovo alla storia dell' arte; e benchè ciò non escluda che possa esser un eminente scultore, pure, messo a contrasto con Baldassarre degli Embriachi, desta qualche dubbio. Il De Masiis, autore del trittico invece che Baldassarre degli Embriachi, questi appartenente a famiglia fiorentina d' artisti molto conosciuta a Firenze, notissimo a Venezia (come confermò il Paoletti) — ripeto, giunge nuovo all'arte; e sorprende che a costui fosse dato l' incarico d'un lavoro come il solennissimo avorio della Certosa (3). Nè, quanto all'Embriachi, si oppone l'ufficio di agente del Conte di Virtù al padroneggiar lo scarpello: detto ufficio non toglie la possibilità di essere scultore; invece un Francesco De Masiis, vissuto nell'epoca stessa di quella cui si vorrebbe attribuire il trittico, va menzionato ripetutamente come notaio dal 1350 in avanti. Così sembrerebbe meglio verisimile che il De Masiis, e non l'Embriachi, fosse lo intermediario dei pagamenti; e fino a piena dimostrazione del contrario, sto sull'opinione che l'Embriachi fosse soprattutto un artista.

Cionondimeno riconosco che tali elementi sono insufficienti a lumeggiare il trittico della Certosa. È innegabile che quell'avorio sbocciò da una mente sola; si ammette che esso non subì nè alterazioni nè amplificazioni, durante il tempo in cui si materiò alla bellezza; ma nè l'Embriachi nè il supposto De Masiis eseguirono, soli, l'opulenta scultura; essa fu lavorata da vari artisti quali più abili e spigliati, quali un poco tardi e incerti; onde il monumento, architettonicamente tutto d'un pezzo, scultoricamente trova la sua esistenza nell'anima collettiva creatrice d'una insigne bellezza. Nè si può escludere, che l'artista o gli artisti degli ornati siano quelli delle piccole statue o piccole storie; e forse gl' intarsiatori non ebbero parte nei rilievi e gli indoratori (chè le sculture del trittico nei capelli, nella barba e nelle vesti sono consparse d'oro) non toccarono ivi scarpelli o bulini. Tuttociò vuol dimostrare che l'avorio certosino esci dalle mani di vari artisti parte ignoti parte incerti, a tutti, anche a chi scelse il celebre cimelio quale soggetto particolare di studio (1). Una lacuna si deplora altresì, intorno a questo monumento: la determinazione delle singole storie le quali, per esser molte, specie quelle del partimento di mezzo, munite e sguernite d'ogni indicazione letteraria, sospingono a supposizioni, incertezze ed oscurità. Cristo e la Vergine furono le fonti alle storie nei partimenti laterali; i re Magi composero le storie del partimento di mezzo, a parte la scena del Redentore sul medaglione della guglia centrale; gli angeli empiono la superficie intorno a questo; e gli altri medaglioni col resto delle statue, molto numerose, si prestano benissimo ad uno studio speciale.

Coll'aiuto di uno dei miei assiemi schematici (fig. 437) ecco le indicazioni che posso dare:

Soggetti del trittico eburneo della Certosa di Pavia.

Partimento destro.

(*Per chi guarda*).

1. Annunciazione.
2. Natività.
3. Circoncisione.
4. Presentazione al tempio.
5. Battesimo di Gesù.
6. Tentazione nel deserto.
7. Cristo che scaccia i mercanti dal tempio.
8. Ingresso di Cristo in Gerusalemme.
9. Cristo che risuscita Lazzaro.
10. Ultima cena.
11. Cristo nell'orto.
12. Bacio di Giuda.
13. Cristo davanti a Pilato.
14. Crocifissione.
15. Cristo sceso nel limbo.
16. Resurrezione.
17. Cristo e la Maddalena.
18. Ascensione al cielo.

Partimento sinistro.

1. Gioacchino scacciato dal tempio.
2. Gioacchino nel deserto.
3. Incontro di Gioacchino con Anna alla porta d'oro di Gerusalemme.
4. Nascita della Vergine.
5. Presentazione al tempio.
6. Ancora Maria al tempio.
7. Zaccaria e le giovani al tempio.
8. Riunione dei maggiorenti di Gerusalemme o dei dintorni.
9. Preghiera.
10. Zaccaria che predica e il segno d'elezione per lo sposo dei familiari di David.
11. Pretendenti alla mano della Vergine.
12. Sposalizio della Vergine
13. Annuncio alla Vergine della sua prossima morte.
14. Gli angeli nella casa della Vergine.
15. Morte della Vergine.
16. Funerali della Vergine.
17. Maddalena penitente nel deserto.
18. Assunzione della Vergine.

Partimento di mezzo (*).

1.ª Adorazione dei Magi.
2.ª Magi svegliati dall'angelo.
3.ª Ritorno dei Magi in Oriente.
4.ª Salme dei Magi adorate.
5.ª Magi presso Erode.
6.ª . . . .
7.ª Magi presso Erode.
8.ª Magi in viaggio per Betlemme.
9.ª . . . .
10.ª . . . .
11.ª . . . .
12.ª . . . .
13.ª . . . .
14.ª . . . .
15.ª . . . .
16.ª . . . .
17.ª . . . .
18.ª . . . .
19.ª Magi sul monte della Vittoria?
20.ª . . . .
21.ª . . . .
22.ª . . . .
23.ª Magi a cavallo fermàti da un angelo.
24.ª . . . .
25.ª . . . .
26.ª . . . .

(*) Le storie del partimento di mezzo non sono tutte determinate; chi si provò a interpretarle, come me, abbandonò il campo.

L' avorio certosino si abbandona mal volontieri: così desidero che il lettore, oltrechè alla parte de-

(1) Caffi, *Di alcuni maestri d'arte in Lombardia* in *Arch. st. ital.*, serie III, vol. XVIII, p. 368.

(2) Beltrami, *La Chartreuse de Pavie*, Milano, 1899, p. 36.

(3) Gli Embriachi o Ubriachi, nobilissima e antica famiglia fiorentina, furono fra i più potenti ghibellini d' oltrarno e abitavano nel borgo detto Pidoglioso, oggi via de' Bardi. Un Benedetto di Baldassarre Ubriachi (nato nel 1377) visse a Firenze Maestro in « invetriature delle codelle di maiolica ».

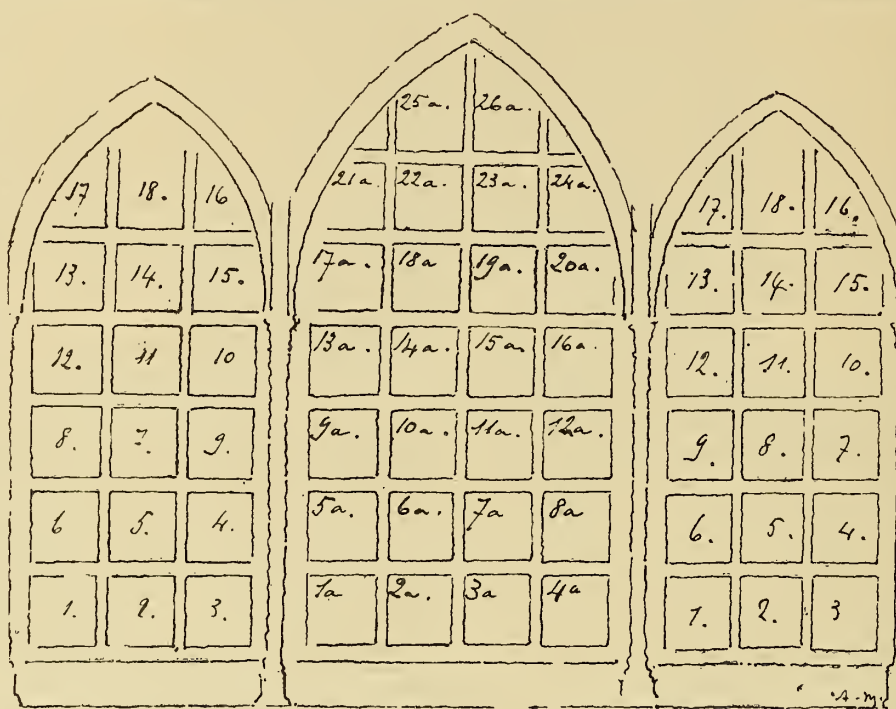
(1) Sant' Ambrogio, *Il trittico in denti d' ippopotamo*, ecc., in *Arch. st. lombardo*, 1895, serie III, fasc. VIII.

corativa, ivi, si fermi sull'ornamentale, specialmente sopra il sontuoso basamento (s'intende, non devesi trascurare il coronamento tricuspidato del trittico) ove con finezza magica lo scarpello ricamò, su un gioco di modini leggiadro, delle rosette, delle piccole mensole e, sul toro, cesellò una folla di putti roteanti entro a giràli sottili. Questo basamento, anche coll'inquadrature romboidali e la cimasa gigliata (il giglio forma lo stemma di Firenze, e, caro all'araldica francese, lo fu a Giangaleazzo Visconti) parla il linguaggio toscanissimo dell'avorio certosino: ciò ripeto terminando (1).

Fig. 437. — *Certosa di Pavia:* Assieme schematico del trittico nella sagrestia vecchia; disposizione delle storie (Cfr. colla tav. LXV).

Esiste un trittico eburneo somigliante quello della Certosa, al Louvre, dono del duca di Berry all' Abbadia di Poissy, italiano, appartenente alla fine del XIV secolo o al principio del XV. Il Molinier lo dichiarò uno dei più grandi monumenti del suo genere e, più snello del trittico certosino, ha lo stesso spirito decorativo, lo stesso basamento, con piccole statue innicchiate, le stesse figurine che vivono entro un esteso numero di quadri. Architetto, se dovessi esprimere delle preferenze, queste si rivolgerebbero al trittico di Poissy: l'armonia delle parti è superiore; meglio proporzionati i pilastri agli archi; le guglie ai pilastri e agli archi; i pinnacoli presso le guglie più immaginosi; i pilastri estremi più sobrii e architettonici: tuttociò senza che quest'opera decorativa tradisca le ragioni dell'esser suo, le quali sono ragioni di architettura sapiente. Insomma, nel complesso, il trittico di Poissy è più fine di quello della Certosa; questo pare il trittico di Francia imbarocchito. Studiato dal De Champeaux e dal Gauchery (1), venne offerto da Giovanni de Berry alla sua nipote Maria di Francia, religiosa nella detta Abbadia di Poissy. Le sue tre valve sono intagliate da bassorilievi rappresentanti la vita di S. Giovanni Evangelista e del Battista; le modinature sono intarsiate, e, qua e là, conservano dell'oro e dei colori. Il colore brilla pertanto sul lato posteriore dell'avorio di Parigi, ornato ivi da pitture e da armi del De Berry; e il trittico vuolsi eseguito in Francia mentre è italiano, toscano, forse di Baldassarre degli Embriachi o, verisimilmente, della sua scuola. Ricordando che l'intarsiatore senese Domenico di Niccolò erasi recato da Siena a Parigi, pei lavori che il duca di Berry aveva ordinato nei suoi castelli, non mi meraviglierei che l'artista del coro, nella Cappella del Palazzo Pubblico a Siena, avesse posto mano, o dato qualche consiglio nel trittico di Poissy. Osservato bene, questo trittico, ha un po' d'accento senese, e mostra il suo ideatore padrone del compasso, più di quanto non sia colui che inventò l'avorio della Certosa di Pavia: esso sembra vantare persino la solidità degli stalli creati da Domenico di Niccolò nella Cappella di Palazzo a Siena, lungi da esuberanze che sembrano emergere invece dal trittico certosino, più prossimo parente dell' altare orcagnesco.

(1) Il Sant'Ambrogio vuole che questo trittico sia stato tolto dall'altar maggiore della Certosa verso la metà del XVI secolo, allorchè i Certosini rialzarono un altare in fondo all'abside del tempio, inviando l'antico del XIV secolo che il Sant'Ambrogio avrebbe ritrovato (tale idea ha vari oppositori) nella chiesetta certosina, sussidiaria di Carpiano (*Un trittico fiorentino del XIV secolo* in *Arch. st. dell'Arte*, 1896, pp. 25 e seg.).

(1) De Champeaux e Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France duc de Berry,* Parigi 1894. Il trittico di Pavia è più largo, m. 2,43, e quello di Poissy è 16 cent. più alto nelle guglie terminali. Il primo sale, in tutto, a m. 2,60.

Lo che non porterebbe ad escludere, dal trittico di Poissy, l'Embriachi, o a togliere quest'opera dalla sua scuola; la quale poteva produrre opere simiglianti fuor da Firenze, a Siena, o essere influenzata da Maestri senesi. Da quanto mi consta, elementi definitivi sull'avorio di Poissy non esistono a disposizione della critica d'arte; e questa, esprimendosi a quella guisa che io mostro, non si fa amica della spavalderia. Avanti d'entrare al Louvre, il nostro trittico stette alcun tempo nel Castello di Saint-Germain-en-Laye, e ricevette il restauro, mal fatto, di alcune storie.

Esiste un altro trittico, della stessa serie più piccolo e meno importante, nel Museo di Berlino acquistato a Bruxelles nel 1857 (1); e senza andar lungi, rammento un simile avorio nel Museo Nazionale di Firenze, prima vetrina, sala degli avori. Appartenuto al convento di S. Maria Novella, rubato nel 1862 e ricuperato, andò ad ornare il Museo predetto correndo il 1867, ove si dà a Baldassarre degli Embriachi e si assegna alla fine del XIV secolo. Come il trittico della Certosa così questo del Museo fiorentino è cuspidato: nella parte superiore reca la Crocifissione, la Madonna, S. Giovanni e folla di militi; nella parte inferiore contiene la Madonna, Gesù fra S. Caterina e S. Pietro, S. Maria Maddalena, S. Maria e S. Paolo, ed altre scene come Cristo il quale si mostra alle donne, Cristo e la Maddalena con altri santi, corredo di questo avorio, il quale rammenta il trittico della Certosa. Così mi compiaccio che il trittico di Firenze si sia creduto, sul primo, di Andrea Orcagna il cui stile decorativo — dissi — sembra quello del trittico certosino; e poichè tale attribuzione non è sussidiata da fatti positivi, si estese all'Embriachi la paternità dell'avorio fiorentino.

Si continuarono i bastoni pastorali d'avorio nel Trecento, e se ne conserva qualche modello: ho presente il pastorale eburneo trecentesco di S. Maria da Monteluce, Perugia, a testa di drago, le foglie arrampicanti come nei pastorali di Siena (2), nodo a cubo, ed un'ampia foglia ornamento sommo del riccio.

Il Museo Nazionale di Firenze si arricchì, verso il 1890, del pastorale (riccio) che appartenne alla Metropolitana di Acerenza, già nella Collezione Castellani, pezzo italiano ragguardevole, gotico (primi del XIV sec.) con la Vergine, il bambino e S. Pietro, un arcivescovo inginocchiato, il Redentore, quattordici profeti, e le inscrizioni TV ES PETRVS E SVPER ANCC EDIFICABO ECLESIA MEA EGO TIBI-DABO CLAVE REGNOM CELORVM QVECONQVE LIGAVERIT SVPER TERAM. La composizione, architettonicamente svolta in leggiadre edicolette italianissime, va alla grazia; per questo metto in evidenza il riccio pastorale di Acerenza, il quale figura bene al Museo di Firenze che possiede un altro riccio eburneo cospicuo, nella Collezione Carrand, (fine del XIV secolo) gotico, con figurette agilissime, francese, già nella Raccolta Lemann. Le figurette formano due scene sacre in altorilievo, traforate, collocate entro la voluta, e l'industria dell'esecutore vi appare somma. Un frammento di riccio a testa di leone, dalla cui bocca scaturisce l'asta, non sale all'altezza del pezzo precedente, appartenendo tuttavia alla medesima epoca gotica; ed io indico, modello quasi incomparabile, un riccio del XIV secolo, appartenente alla Collezione d'avori cristiani nel Museo del Vaticano con la scena, l'Incoronazione della Vergine, fra due angeli in un lato, e la Crocifissione, presenti la Madonna e S. Giovanni, nell'altro.

Col pensiero su queste opere, non posso non osservare ancora il delizioso modo con cui, su piccola superficie, lo scultore eburneo modellò sapientemente scene animate e affollate. Mi affisso altresì su un pastorale del Seminario Vescovile di Chioggia (fine del XIV secolo), appartenuto alle monache di S. Caterina, col riccio ornato dalle piccole statue di S. Caterina e S. Benedetto e, presso al nodo, abbellito da uno scudo. E ricordando un pastorale italiano gotico, pagato all'asta Spitzer (Parigi, aprile 1893) 26.000 franchi, mi chiedo se non sarebbe bene che l'arte moderna non fosse ricompensata con migliore decoro, dove l'antica si continui a trattare così.

La Certosa di Pavia possedette, al lato del famoso trittico, due cofani d'avorio (1), di cui si fa cenno nella nota di pagamento concernente lo stesso trittico: onde un giureconsulto tedesco, viaggiando l'Italia nel 1536, tien conto di essi scrivendo eloquentemente, *duas arcas ex ebure, subtilissime et ar-*

(1) V. riprodotto il trittico nel Catalogo del Museo di Berlino compilato dal Bode e dallo Tschudi (n. 518).
(2) *Arte nell'Industria,* vol. I, fig. 256.

(1) Sant'Ambrogio. *Il trittico... e le due arche d'avorio della Certosa di Pavia* in *Arch. st. lomb.*, 1895, serie III, fas. VIII.

tificiosissime sculptis opere antiquo, quas plerumque estimat.

Cotali cimeli « sottilissimi », lavorati nello stesso tempo e nello stesso gusto del trittico, non esistono più alla Certosa; sembra che siano scomparsi nel 1770 o nel 1810, in cui il monumento andò soggetto a gravi vicende. Sta tuttavia che i due cofani furono scomposti dai Certosini nella prima metà del XVIII secolo, per adattarli ad un gabinetto della Certosa: (i resti ora appartengono ad una Raccolta milanese) e l'Esposizione d'Arte antica tenutasi a Milano nel 1874 ricevette alcuni pezzi di esso gabinetto — gli eburnei — appartenuti ai cofani. Quivi si conferma l'analogia di essi col trittico nella stilistica formale, non nel contenuto storico, profano nei cofani — scene cavalleresche, guerre, supplizi — sacro nel trittico.

Le scene profane di tali cofani, aperti ad ampia iconografia — a putti, animali, ornati, stemmi in misura non comune, fecero supporre che essi non fossero stati ordinati dalla Certosa, ma questa li avesse ricevuti in dono dal duca Giangaleazzo Visconti, il quale avrebbe avuto i cofani, corredo nuziale, da Isabella di Valois sua prima moglie. A ciò si oppone la nota di pagamento fatta dai Certosini, indicata da me; perciò l'idea che i frati abbiano ordinato i cofani suscita lievi opposizioni.

Fig. 438. — *Bologna:* Cofano-reliquiario in S. Petronio (Fotografia dell'Emilia, Bologna).

Non si sa che forma avessero; nessun disegno, nessuna descrizione traversò il tempo ed i pezzi superstiti, oggi in una Raccolta milanese, come dissi, trovansi presso la famiglia Cagnola.

I cofani o stipi nuziali d'avorio figurati e ornati (1), si considerano compagni naturali de' cassoni lignei consacrati al corredo delle fanciulle divenute spose; onde, come questi così i cofani nuziali ricevettero scene di amore e di cavalleria, e sono numerosi nelle Raccolte, per quanto la distruzione non debba averli risparmiati. Nè deve meravigliare che diversi cofani si trovino oggi là dove essi non dovrebbero stare: nei Tesori delle chiese, perocchè il loro fine fu profano. Ma avvenne, ad alcuni cofani, ciò che accadde a certe gemme pagane, si accolsero dalla chiesa incurante del loro significato e curante solo della loro ricchezza. Nel cangiamento subirono una trasformazione; e la tenue cassetta eburnea ricevette l'appendice di un grande piedestallo come, a Bologna, un cofano reliquiario in San Petronio rialzato da una base ottagonale (fig. 438).

In forma di cassetta o bauletto, questi cofani o stipi nuziali vanno coperti da lastre eburnee scolpite, cui si associano delle fascie intarsiate al modo detto certosino, o « alla certosina »; essi si svolgono a poligono e ricevono un coperchio piramidale storiato, ornato anch'esso, come le pareti del cofano. Tale è il motivo più frequente; ma si trovano dei cofani rettangolari, sempre guerniti di coperchio scolpito e intarsiato, entro una sagoma, la quale contribuisce a dar la linea a questi oggetti, gran parte dei quali esulano dal campo dell'arte, per ridursi in

(1) Per la bibliografia di questi monumenti V. Erculei, *Catal. delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esp. nel 1885 a Roma*, Roma, 1885, p. 159 e seg., e i Cataloghi del Louvre del Museo di Cluny, ecc., nonchè il lavoro del Bode e von Tschudi, *Bildwerke des Christ. Epoche.*

quello dell' industria. Vo' dire che spesso trattasi di lavori andanti, di carattere commerciale, fabbricati a dozzine, specialmente in Toscana, nella seconda metà del XIV secolo o nella prima metà del secolo successivo, e fabbricati a quel modo che accennai, cioè coll'ossatura lignea e il rivestimento d'avorio.

Oltre al citato cofano reliquiario, qui si dànno altri cofani che da profani si ridussero sacri, nelle chiese (figg. 439 e 440). Una classificazione recherebbe delle sorprese: mi ricordo un cofano nuziale ridotto a reliquiario nel Duomo d' Orvieto, uno a Bagnorea (Viterbo) nella chiesa di S. Donato, uno nel Duomo di Pistoia restaurato nel 1839, deposito a varie reliquie, ed uno nel Duomo di Ascoli, somigliante, al cofano reliquiarió di S. Petronio, come il cofano di Pistoia somiglia l'altro cofano di S. Petronio ed ha lo stesso motivo architettonico, lo stesso stile scultorico, si direbbe anzi escito dalle stesse mani che scolpirono il reliquiario petroniano.

Gli è che, in realtà, questi cofani si somigliano un poco tutti: tale somiglianza, che spegne gli entusiasmi, deriva dalla fabbricazione commerciale, la quale ritarda il modo a nuove composizioni o a originali espressioni d'arte.

Si noterà, altra marcata caratteristica, lo svolgimento delle imagini su sezioni curve; la lastra d' avorio non è mai piana, in questi cofani, per quanto sia piccola la superficie da cuoprire.

Fig. 439. — *Bologna:* Cofanetto in S. Petronio (Fotogr. Alinari, Firenze).

Dei due cofani petroniani, il primo ha sottili delicatezze, il secondo (secolo XV) ridotto, anch'esso ad ufficio sacro, va sormontato da una specie di cupola a pera ornata, nella regione più bassa, da angeli volanti; il resto è abbellito da decorazioni geometriche e, sulle parti verticali, da figure in bassorilievo, avendo il coperchio sormontato da un vasetto di cristallo, — amplificazione evidente — e lo zoccolo intarsiato, ebano e avorio, si orna di motivi geometrici. Nel complesso, questo cofano di Bologna, fa sovvenire Baldassarre degli Embriachi, il quale potrebbe essere l'autore indiretto (apparterrebbe alla sua scuola) del cofano eburneo bolognese. Ad ogni modo l'opera è toscana. Chè la Toscana, fu alacre distributrice di cofani o stipi nuziali; e se oggi si nomina troppo sovente Baldassarre degli Embriachi, il nome vuol attestare, più che altro, un'origine geografica e una tendenza estetica. Anche il cofano nel Museo Civico di Padova, si assegna al Maestro toscano (fig. 441). Ignoro se, per avventura, si dica lo stesso del cofano del Duomo di Borgo S. Donnino, escito certamente dalla stessa officina del precedente di Bagnorea e del cofano somigliantissimo ai predetti, appartenente allo stesso XV secolo.

Notai che le Raccolte pubbliche e private posseggono molti cofani eburnei. Eppure la distruzione non dovette risparmiare questi oggetti. Io ne trovai in luoghi riposti, come nel Castello di Fosdinovo presso Sarzana riordinato col sistema moderno di rifare l'antico, come si sta rifacendo il Castello di Milano creando un novo Castello sotto la speciosa ragione di conservare il vecchio (a quando la fine di questi infantili esercizii estetici?); e ne trovai a Perugia nel Museo della Università — cofano cuspidato con bel corredo di figure e intarsiature — e nel Museo Nazionale di Firenze, in quello Municipale di Milano, in quello di Torino, nel Museo Correr a Venezia e all'Estero: Parigi (Louvre e Cluny) Aix-les-Bains, Londra (Museo di Kensington), Vienna e Berlino, nei rispettivi Musei d'Arte applicata.

Il Museo di Cluny assegna al XIII secolo, ma forse è del XIV, un grazioso cofano, avorio vene-

ziano, la cui forma ottagonale, con ornamenti intarsiati, richiama il genere che avemmo sott'occhio. I bassorilievi rappresentano gli episodi d' un romanzo cavalleresco, ispirato al Toson d'Oro. Il soggetto, la storia del cavaliere che parte a combattere i mostri, difensori del tesoro.

Il cavaliere dà l'ultimo addio alla sua donna, s'imbarca, arriva al luogo agognato, si arma, sta per sbarcare e, sbarcato, mettesi in lotta con un toro che atterra, indi il cavaliere è assalito da un drago; vittorioso, torna a casa salutato e felicitato da'suoi congiunti. Sul coperchio le imagini allegoriche delle virtù si allargano su sette pannelli, e in un pannello, l'ottavo, due armi sostenute da figurette, hanno la espressione araldica del possessore.

Il cofano di Cluny esprime l'imaginazione italica nei cofani eburnei, che ricevettero in Francia la loro forma da artisti trecenteschi: così, non infrequentemente, le Raccolte posseggono dei cofani appartenenti a scuola francese, come ciò si vede nel Museo Nazionale di Firenze.

E poichè fui avaro di schiarimenti, sui temi dei cofani, ecco il Museo predetto ad offrirmi il modo di rimediare. Accenno un cofano francese della Collezione Carrand, rettangolare, munito da coperchio con soggetto, al solito, vivo di giocondità cavalleresca. Lato anteriore: 1. Aristotile e Alessandro Magno; 2. Aristotile cavalcato dalla donna Campaspe; 3. Tisbe su un albero che guarda il leone; 4. Priamo e Tisbe si trafiggono. Lato destro: il cavaliere armato trafigge con la lancia un selvaggio che ha in braccio una donzella; un altro cavaliere, pure armato, prega un uomo che ha una chiave. Lato posteriore: 1. Lancillotto combatte il leone; 2. Lancillotto traversa il fiume; 3. Lancillotto dorme sul carro incantato; 4. Tre dame lo stanno a guardare. Lato sinistro: 1. Tristano e Isotta col re Marco alla fontana; 2. Liocorno, inseguito dal cacciatore, si rifugia in grembo alla Vergine. Coperchio: 1. Cavalcata di maggio; superiormente, tre personaggi suonano; sotto, due amanti in barca dietro un ponte; 2. Un torneo; superiormente, dame e cavalieri che assistono allo spettacolo da un balcone; 3. Assalto e scalata al Castello d'Amore.

Fig. 410. — *Ravenna: a*, cofano nel Museo d'Antichità. — *Borgo S. Donnino: b*, cofano nel Duomo.

Bastano queste note a dare un'idea delle scene scolpite sui cofani, che sono spiegate altresì dai miei disegni i quali, a bianco e nero, non recano le tracce policromatiche, onde si adornano, sovente, gli originali (ai colori si unisce quasi sempre l'oro). Così i cofani, o stipi nuziali, a qualsivoglia scuola appartengano, rappresentano un albero onusto di frutti, nel campo che continuerò ad esplorare.

Accennai gli avori francesi. A parte quelli fabbricati industrialmente, come molti cofani italiani, frequentemente coperti da lastre eburnee fabbricate, non carezzate; a parte ciò, la genialità degli avori francesi esistette, e qui emerge nella presente tavola (tav. LXVI), che raccoglie varie lastre eburnee fra le più belle della Collezione Carrand. Bisogna guardarle attentamente e l'attenzione suscita l'ammira-

zione. Su un coperchio di cofano narrasi la leggenda di S. Eustachio, in otto partimenti, quelli di cima coronati da un arco scemo, gotico, fiorito di gattoni: la leggenda si svolge cominciando dal cavaliere in maglia e lunga cotta d'arme, che abbraccia la moglie, presenti due fanciulli; nei due partimenti seguenti il cavaliere e un suo scudiero, attaccano due guerrieri in costume orientale, rinforzati da due uomini d'arme, emergenti nel quarto partimento, con scudi ad imagine umana. Sotto ai partimenti indicati stanno il cavaliere, la moglie e i fanciulli inginocchiati in atto di preghiera, fra le nubi; in alto un angelo ed una mano che benedice; accanto, un re incoronato il quale indica due idoletti nudi; il re si presenta nel partimento vicino, seduto in trono, un manigoldo attizza il fuoco con una grande tenaglia, e sul fuoco bolle una caldaia a guisa di toro.

Soave il pezzo successivo: un gruppo di giovinette dal disegno sobrio, danzano al suono di due giovani sotto un motivo gotico trinato.

Solenne la lastra di cofano (forse fu una « pace ») col Redentore seduto, che tiene in ambo le mani una croce con Cristo crocefisso, spiccando sul fondo a rombi fiorati.

Singolare il piccol pezzo, oblungo, in cui un re incoronato, ha un teschio in mano, che sta per mettere entro un sacco aperto da un frate, alla presenza di due personaggi; i quali — particolare profondamente realista! — si turano il naso. Cotal particolare, per l'epoca di questi avori (XIV secolo) è assai significativo.

Il lettore si fermerà soprattutto all'ultima lastra della mia tavola, quella a giorno ove si vedono alcune figure di cavalieri e dame, sotto a sottili edicole lavorate, direbbesi, da un orefice. L'azione delle dame e dei cavalieri ha accenti di grande spontaneità, e la mano dello scultore possiede tale sapienza, che si resta ammirati da queste minute sculture, le quali scuoprono il punto elevato della statuaria francese nel Trecento. Infine la mia tavola, luogo di vari soggetti di piccola scultura, forma un assieme incomparabile e la vita che ne emerge avverte che dove l'anima si esalta, creando, ivi l'arte trionfa.

Un tipo congenere ai cofani, quello delle scatole, offrì anch'esso, larghe occasioni di lavoro nell'epoca gotica.

Nei nostri Musei, l'arte nazionale s'incontra con la francese, anche in queste scatole: le quali non narrano sempre soggetti profani, come vedesi nel Museo Civico di Pavia, il Crocifisso e i Magi su un coperchio di scatola eburnea, da specchio trecentesco francese.

Fig. 441. — *Padova:* Cofano nel Museo Civico.

La Francia fu centro fecondo di tali scatole; onde ne esiste un'infinità, appartenenti al XIV secolo, di mano francese. Molte sono tonde, ridotte quadre dall'appendice di quattro basilischi simmetrici, i quali si rincorrono, come nel modello che dò (fig. 442). Tale appendice trovasi dovunque, ora in una forma ora in un'altra (quattro leoni, quattro sfingi bicaudate, quattro foglie [tav. LXVII]); e talora si semplifica nel motivo delle foglie (tav. LXVII in confronto con la tav. LXVIII).

Il mio primo modello, avorio francese del secolo XIV primordi di ottimo stile, rappresenta una partita a scacchi. La scena, sobriamente composta, contiene un personaggio con una corona in mano destinata al trionfatore: riprodotto da povero modello, non attesta la bravura dello scultore.

ma l'originale esprime tale brama, vuolsi, con voce persuasiva (1).

Le valve da scatola nella tavola LXVII, appartengono anche esse modelli di scultura trecentesca francese, molto delicata.

Nella prima valva, a sinistra, cinque guerrieri davanti a un castello, si investono con spade e mazze, due giovani in alto suonano la tromba; quasi alla

Fig. 442. — *Parigi:* Valva di scatola da specchio (lato principale) nel Louvre.

medesima altezza, alcune gentildonne gettano dei fiori; in cima Amore alato e coronato, tira d'arco. Nella seconda valva, un castello ed un giovane tunicato, carezza una gentildonna; un guerriero vestito di maglia sale al castello; un altro a cavallo offre una spada, e dal lato opposto, un guerriero giunge al primo ballatoio, aiutato da un compagno; in cima Amore vuole ferire due gentildonne. Nelle valve di sotto, sulla prima a sinistra, è rappresentato un torneo: due cavalieri aiutati dai rispettivi scudieri si armano, e si vede uno scudiero porre l'elmo al suo cavaliere, con un cespuglio di rose per cimiero; dietro, alcuni altri cavalieri si incontrano su un fondo verdeggiante di alberi, specialmente caratterizzato da una testa di toro, col lungo collo; sulla seconda valva si assiste ad una scalata al Castello d'Amore. Il soggetto, con amabilità che intenerisce, si anima di gentildonne le quali posseggono dei rami di rose a lor difesa, o gettano rose, o vuotano canestri di fiori sui loro assalitori fantasticamente cortesi; difatti essi caricano le armi, balestre o catapulte, con le rose quando non offrono la spada alle assalite.

Cosa si può inventare di più fine e suggestivo in una scatola da specchio? (1).

Esistono molte altre scatole di questo genere, modellate con lo stesso gusto e animate da soggetti egualmente gentili. Dovunque l'amore, il romanzo, la cavalleria, la storia si insinuò nel Medioevo (2).

La tavola LXVIII, che reca la valva di una scatola con uno dei soliti castelli, si compone, sostanzialmente, di pèttini eburnei ove l'amore scherza, le carezze inteneriscono, la musica inebria, le corone esaltano: ed è una dama che accarezza nel primo pettine un re; è un musicante che manda in estasi una dama; e non so se questa medesima è quella che incorona un giovane nel quarto partimento trilobato del pettine, il quale ricevette deliziose imagini da ogni lato: perciò questi pettini contengono quattro bassorilievi. Amore scherza nel pettine di sotto; e, presente Venere seduta, scocca una freccia su un cuore alato, sospeso fra cielo e piante, alla presenza di un putto che guarda se il cuore è ferito dal piccolo Amore. Dalla parte opposta si assiste a scene di Priamo e Tisbe, e Amore qui doventa feroce, perchè Tisbe si uccide e Priamo non respira più.

La Musa francese commuove: nel terzo ed ultimo pettine (sec. XIV) italiano, quanto sono francesi i precedenti, la mano materialmente esprime un guerriero davanti una fortezza; questi non si aspetta la lanciata che vuole assestargli un suo simile, senza impietosire tre donne, e un terzo uomo d'armi, presente alla scena; anzi la donna vicina al feritore (non dico dama) alza la mano in atto di comando, invece che porla sulla lancia a ritrarla dal corpo dell'impavido guerriero della fortezza. Segreti d'amore? Possibile.

La scultura però scende nella impotenza; e può destare il nostro interesse la buona conservazione del colore di questo pettine, ch'io riprodussi come mo-

(1) Il Bosc, in un opuscolo cit. (*Les Ivoires*, Parigi, 1889) pubblica una valva di scatola eburnea (fig. 17) simile alla presente, in cui due imagini giocano agli scacchi, entro un ambiente circondato da tenda. Non dice ove si trova: ma questo A. è un compilatore di poco conto. V. Fogolari, *Le figure degli scacchi in un trattato del Trecento* (Nozze Hermanin-Hauptmann), Perugia, 1901.

(1) La scatola del torneo conserva posteriormente il disco d'acciaio, che serviva da specchio.

(2) Il Museo di Cluny possiede una scatola da specchio, dove è scolpita la difesa del Castello d'Amore, e varie scatole con soggetti simili (XIV sec.).

dello di policromia trecentesca. Esso ha colorito il fondo a svolazzi (rosso e oro) e colorite le figure.

Ai pettini spesso si accompagnavano degli arnesi o stili d'avorio, d'osso, oppure di cristallo, da fare i ricci. Questi arnesi potevano essere piccoli oggetti d'arte, con ornati e figure, come uno nel Museo di Cluny (fig. 443) composto di due imagini: una, maschile con un falco in mano, l'altra, femminile con un cagnolino. Il gusto della scultura annuncia il XIV secolo, ed io, oltre l'assieme (*a*), dò il particolare (*b*) quasi grande come il vero, e la sezione (*c*).

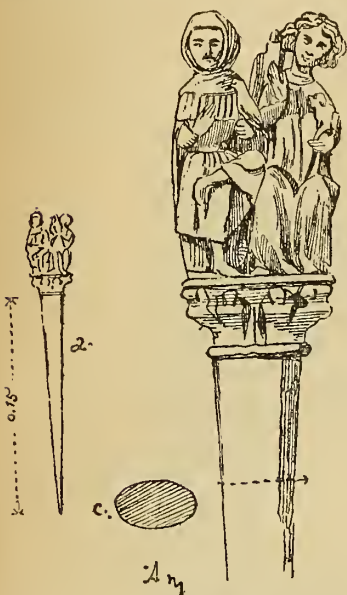



Fig. 443. — *Parigi:* Arnese da riccioli (o stiletto da scrivere?) nel Museo di Cluny.

A Cluny, quest'arnese, viene dichiarato uno stiletto da scrivere sulle tavolette di cera. La novella designazione taluno preferisce; però esistettero degli stili eburnei per l'acconciatura dei capelli, all'epoca che studiamo.

L'avorio dell'epoca gotica, continuò a materiare gli spilloni da capelli; e in questi minuti oggetti la fantasia dello scultore si adagiò, ridanciana e libera, come quando un artista gotico ideò il manico d'uno spillone, a mo' di satiro accoccolato con le mani sul petto, o sghignazzante e mormorante parole d'amore e di lussuria.

Riassumendo, con lo sguardo rivolto a tanta produzione eburnea femminile, si deve ritenere che la dama del XIV secolo, doveva possedere tanti avori, quanti oggetti di «bigiotteria» volgare, le nostre donne oggi posseggono.

Gli strumenti musicali?

Quest'arpa eburnea (fig. 144), appartenente alla fine del XIV o ai primordi del XV secolo, fra gli avori del Louvre, occupa un posto considerevole: (è alta 0m 420 larga 0m 230). Delicatamente scolpita di fiordalisi su stelo ondulato, alternati da lettere che sembrano un'insegna (A Y). da un lato contiene la scena della Natività, dall'altro i Magi; e il Massacro degli Innocenti forma il bassorilievo di facciata. Il fondo è operato come stoffa e l'arpa ebbe vari illustratori (1).

A. De Champeaux (*Cronique des Arts et de la Curiositè*) nelle cifre A Y ravviserebbe il nome di Amedeo IX († 1465) e di sua moglie Jolanda (YOLANDE) di Francia († 1478) figlia di Carlo VII: — tal giudizio trarrebbe da minore antichità l'arpa del Louvre, la quale si trova qui perchè io non accetto il giudizio del De C.

Cotale esempio dice avere l'arte, da epoca lontana, abbellito gli strumenti musicali, i quali non richiederebbero, e quanto sembra, alcun fasto decorativo. Nè l'arpa del Louvre può averci fatto obliare le arpe molto più remote, artisticamente eseguite, nella quarta tomba dei re a Tebe colorite con ogni delicatezza e vivacità (2).

Si deve credere che, in ogni tempo, gli strumenti musicali ricevettere dall'arte il profumo della bellezza; ed il costume dell'Evo antico, passò al Medio e al Rinascimento, in cui Sabba da Castiglione lo indicò, correndo il secolo XVI. Uno scrittore della materia, superficiale invero, Eugenio De Bricqueville, osserva che nel XVI secolo, l'ornato degli strumenti musicali salì a grado incomparabile (3); egli ebbe però il torto di obliare gli strumenti dell'epoca gotica ad

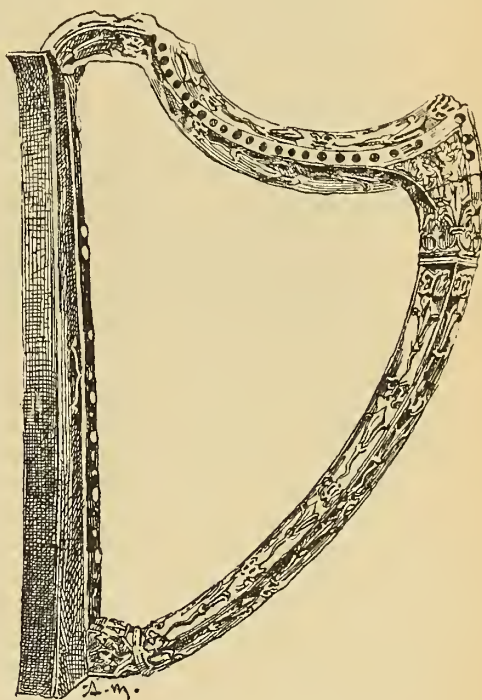



Fig. 144. — *Parigi:* Arpa nel Louvre.

(1) *La Harpe d'ivoire du Musée du Louvre*, 1895, p. 108 e seg. e Molinièr, *Un don récent du Musée du Louvre* in *Art*, 1892, p. 182. Taluno ravvisò nell'iniziale la prima e ultima lettera dell'insegna di Filippo il Buono *Aultre n'aray*.

(2) *Ornamento nell'Architettura*, Vol. 1, tav. V.

(3) *Les Anciens instruments de musique*, Parigi, senza data, ma 1891, p. 15. Cfr. anche Coussemaker, *Les instruments de musique au moyen age* in *Ann. Arch.*, 1856, p. 98 e seg.

attestare l'uso signorile degli ornati negli strumenti medesimi. Accenna l'avorio, l'ebano, il cedro, la madreperla, ma la nostra arpa, che poteva attrarre il mio Autore e condurlo ad osservazioni preparatorie, non lungi dal XVI secolo — principio del suo studio — sfuggi al De Bricqueville.

L'avorio materiò, in artistica guisa, le tavole da scacchi e da dama. L'uso degli scacchi va sulle ali del tempo lontano, e nell'epoca gotica era molto diffuso (1). In una valva di scatola lo trovammo rappresentato con un personaggio pronto a deporre, sulla testa del vincitore, la corona del trionfo; e ai tempi di Dante, che nomina gli scacchi

Più che il doppiar degli scacchi s'immilla,

correva la leggenda sull'inventore di questo giuoco (2): questi avrebbe domandato al re di Persia, in premio della sua invenzione, un chicco di grano duplicato e sempre moltiplicato per tante volte, quanti sono i quadrati della scacchiera: — da ciò il verbo dantesco « s'immilla », cioè va nei mila, si moltiplica a migliaia. — La quale cosa, se mi fa scivolare in una materia che non è la mia, mi tien a galla del mio soggetto e mi conduce a meno meravigliarmi sull'arte che fiorisce il giuoco da Dante ricordato, esemplificando nel *Paradiso,* la quantità degli angeli con la moltiplicazione de' chicchi di grano d'una leggenda.

(1) Il Gay, *Glossaire* voce *Échecs*, reca varie note trecentesche concernenti il giuoco degli scacchi.

(2) *Paradiso*, XXVIII, 93.

La scacchiera eburnea qui disegnata (figg. 445 e 446) lo scarpello fiorì e la policromia colori, di materiali diversi, creando un'opera la quale associa la imaginazione fervida alla mano sapiente. Quadrata, come le attuali scacchiere, si apre a libro; all'esterno, contiene gli scacchi, all'interno, in due rettangoli, contiene il *tric-trac* (tavola reale): e così all'esterno come all'interno, una fascia di figure varie, sul perimetro, vi svolge scene di caccia, duello, scherma, torneo, danza, musica, scene cavalleresche, come sui cofani, sulle scatole da specchio, sui pettini. La festa scultorica lungi dal fermarsi alla fascia perimetrale, si allarga in tarsie, all'esterno, sui quadri della scacchiera e, all'interno, sugli esili triangoli del giuoco, dando picciol rilievo a due fascie divisorie, spartite in otto piccole lastre floreali, intramezzate da tondi con un leone, un cammello, una fenice, una gru.

Fig. 445. — *Firenze:* Motivo d'una scacchiera, parte esterna, nel Museo Nazionale (Collezione Carrand. Fotografia Alinari, Firenze).

L'avorio, stimato inadatto a conseguire tanto effetto, si associò al legno e allo stagno tinti con diversi colori; la policromia naturale studiatamente si limitò, perchè l'uso della scacchiera avrebbe logorato i colori, onde la policromia naturale, devesi preferire in un oggetto come il presente, il quale si completa con una serratura di ferro traforata.

Lo stile delle figure scuopre l'origine francese di questo « pezzo » eburneo il quale forma una curiosità del Museo Nazionale di Firenze, cui dirigo coloro che vogliono delle pedine da dama e dei « pezzi » da scacchi, ornati, figurati, corrispondenti alla scacchiera pubblicata.

Non potrebbesi concepire una tavola da scacchi, prodigamente scolpita e intarsiata, senza che ogni pezzo del giuoco, non avesse ricevuto le cure d'un artista; onde, se pur non esistono nel Museo di Firenze, i « pezzi » analoghi alla scacchiera ch'io disegnai, vi si veggono una quantità di « pezzi », esulanti dall'epoca della scacchiera (primordi del XV secolo), e più vetusti di essa. La qual cosa vale novello argomento a dimostrare l'amore agli scacchi durante l'alto Medioevo (XII sec.), amore vivo e signorile; chè quei « pezzi » figuràti sono piccole opere d'arte, di scultori talora non dozzinali, i quali non avrebbero tratto immagini cosiffatte dall'avorio, se la gente ciò non avesse desiderato.

Fig. 116. — *Firenze:* Motivo di una scacchiera, parte interna, nel Museo Nazionale. Collezione Carrand (Fotografia Alinari, Firenze).

Esempio trecentesco italiano nel Museo Nazionale di Firenze.

Torre: edificio a foggia di prisma triangolare, con due lati larghi e uno stretto che forma il basamento. In basso apertura arcuata; sulle due faccie ornamento di bassorilievi con foglie e figure; da un lato, due uomini che si stringono la mano (amici); dall'altro due selvaggi armati (nemici), che si acciuffano come belve: e tali paiono.

Queste minute sculture, conducono ai manichi di coltelli, alle impugnature di spade, daghe, pugnali, su cui la imaginazione dello scultore eburneo, si adagiò con dignità.

Potrei scrivere a lungo.

Il finale di un coltello da scalco, è rappresentato da un avorio italiano del XIV sec., molto curioso, nella Collezione Carrand: un leone nell'atto di divorare una testa umana che tiene stretta fra le zampe, e, sotto, fra un ornato di foglie, un uomo nudo su base rettangolare.

Nel Museo di Cluny un manico di coltello eburneo rappresenta un monaco colla croce e un libro in mano (XV secolo). Qua e là in altri Musei esistono altri esempi di figure, animali, fiori, fronde, che compongono manichi da coltelli e impugnature da spade.

Esempio trecentesco italiano d'impugnatura da spada nel Museo Nazionale di Firenze: da un lato Ercole nudo a cavallo del leone Nemèo, in atto di colpirlo; dall'altro uomo d'armi a cavallo assalito da un leone, il quale sta per essere atterrato da un colpo di daga nella gola. Alcune figurine di drago sotto.

Fra le minute sculture abbondano gli olifanti di cui detti un esempio (1), e ricordo i corni, specie di bufalo, con bassorilievi, circondati da bronzi, argenti

(1) *Arte nell'Industria*, vol. I, fig. 259 a p. 285.

cesellati o saettanti luci da gemme; e finisco con le selle di cui il lettore trovò qualche saggio nel capitolo precedente.

Molto prima del Medioevo esisteva l'uso di armare e ornare il cavallo da guerra o di imprimere, ai finimenti del cavallo, le armonie della bellezza. Basta osservare i bassorilievi romani. L'uso, nel tempo, non andò scemando; anzi nel Medioevo si inalzò e le borchie metalliche, auree, argentee, eburnee, cesellate, scolpite, pigliarono ampio luogo nei finimenti equini in un alle selle, ed alle coperte, su cui si videro grifi, leoni, aquilotti ed un'infinità d'ornati.

A parte la forma delle selle — varia nel tempo da aversene munite d'un'alta spalliera o di due come sedie — le selle ricevettero, nel XIV secolo, ornamenti variatissimi ed estremamente solidi, per resistere agli urti dei combattimenti a corpo a corpo, e vennero lavorate coll'avorio, coll'osso, col metallo niellato, e coperte di cuoi dipinti, dorati, inargentati, rilevàti di figure e storie (1).

(1) *Arte nell'Industria*, tav. XXXIII *e*.

Le statue equestri offrono, su tale argomento, un materiale prezioso; al Museo Archeologico di Milano deve vedersi la statua di Barnabò Visconti; ivi la sella, nella parte anteriore, s'incurva sul cavaliere e pare tenerlo sicuro in arcioni: la statua che sormonta un basamento grandioso venne eseguita, vivente Barnabò, intorno al 1370-80 e quello che essa contiene, sella, finimenti da cavallo, armatura del cavaliere, tutto ha il valore d'un prezioso documento storico (veda la figura, finalino del capitolo). Ma non è questo luogo da trattare partitamente un soggetto come il presente, da altri studiato artisticamente e praticamente (1).

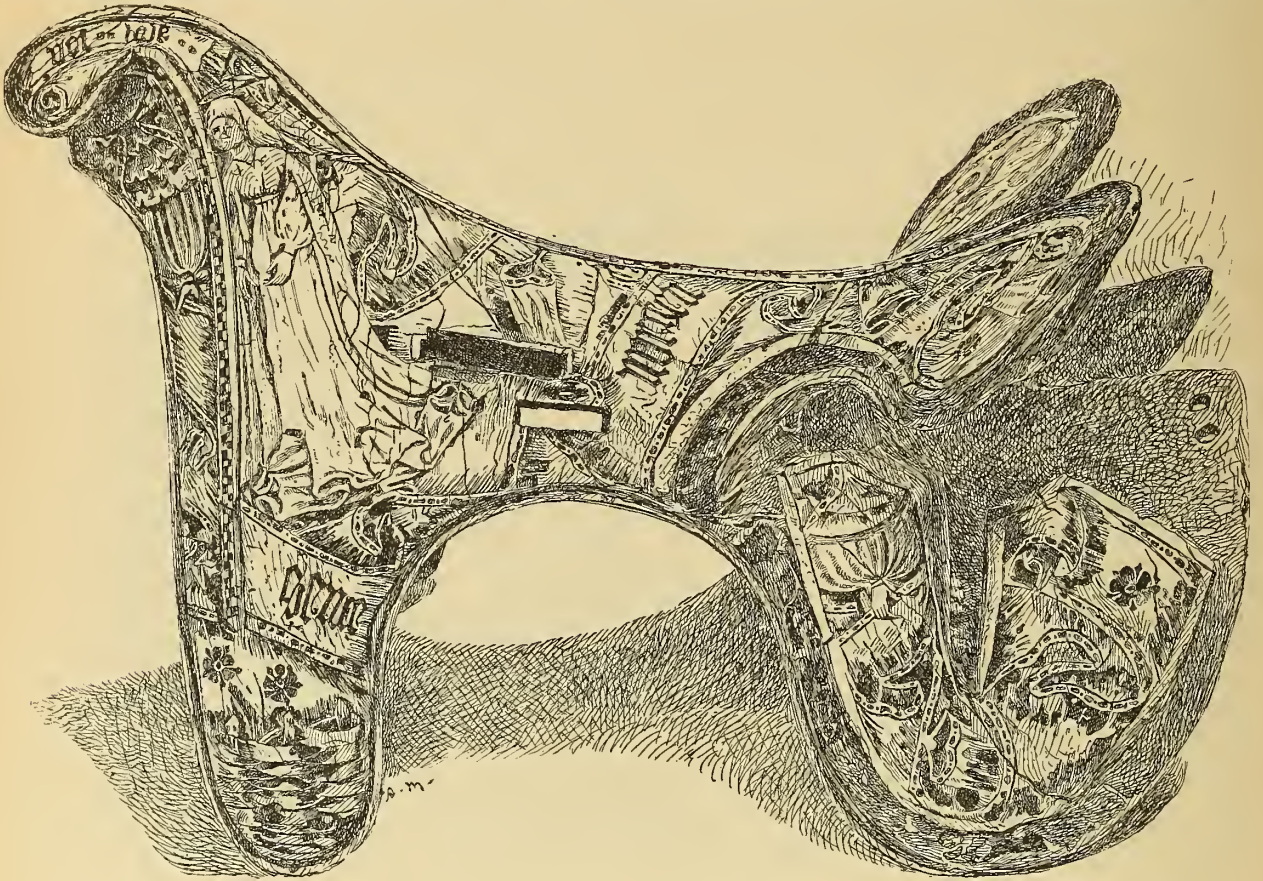



Fig. 447. — *Bologna:* Sella nel Museo Civico.

Vengo a un mio disegno, esempio magnifico di sella eburnea nel Museo Civico di Bologna (fig. 447), ed informo che molti Musei posseggono delle selle impiallacciate d'avorio e d'oro. Lo Schlosser accerta che tali selle hanno origine italiana, quattrocentesca, o sono fabbricate nell'antica Alemagna: quindi molte apparterrebbero all'arte tedesca (2).

(1) Viollet-le Duc, *Diction. du Mobilier*, Vol. V, p. 27 e seg.
(2) *Elfenbeinsattel des ausgehenden Mittelalters.*

Io nomino, con la sella di Bologna, le selle del Museo Nazionale a Firenze Estense a Modena, di Budapest e dell'Armeria di Berlino: trattasi di selle eburnee, alle quali vuolsi aggiungere una sella della privata Raccolta Trivulzio a Milano (XV sec.). Essa reca imagini di dame, cavalieri, animali che strisciano in terra, minacciano con piglio feroce, e riempiono la superficie, a sezione curva, della sella veramente ragguardevole, circondata, in parte, da una fascia a scacchi.

Le selle di Firenze erano quattro, oggi sono due; delle altre due, che nel 1780 esistevano, non si hanno notizie; e quelle che oggi si veggono, entrate nel Museo Nazionale nel 1865 e reputate tedesche, oggi si assegnano all'arte italiana quattrocentesca. Sono d'osso, non d'avorio, vantano linee d'una certa grandiosità e armonia, ma il contenuto riesce difficile a districarsi. S. Giorgio, il drago, la figlia di Cappadocia o Tristano e Isotta, sono le soluzioni adombrate, appoggiate con più autorità e frequenza. La scena di S. Giorgio parmi ammissibile; e taluno preso da vaghezza di render conto d'ogni immagine e d'ogni iscrizione delle selle, ricamò un romanzo il quale forse non visse nella mente dello scultore, che può aver dato una significazione mentale a certe figure e decorativa ad altre, specie agli animali i quali sbucano in ogni luogo di queste opere eburnee curiose.

§ 6.

Lavori tessili (1).

Tessuti d'addobbo.

Il XIV secolo vide i tessuti di lana e di lino giungere all'apice del loro svolgimento nella nostra Penisola, la quale riceveva, da ogni parte, interminabili inviti ad esportazioni lucrose e copiose: si mantenne a lungo, tale industria al grado trecentesco, si modificò sotto le nuove correnti estetiche, ma poi dovette miseramente decadere. Ciò vedremo passato il Rinascimento.

(1) Oltre ai lavori citati nel capitolo precedente al paragrafo che corrisponde a questo, vedasi Dreger, *Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei*, Vienna 1901. Un volume di testo, due di tavole; contiene però pochissime tavole in colori e ciò è un male per un'opera sui tessuti. Errera, *Collection de broderies anciennes*. Catalogo con 104 fotoincisioni, Bruxelles, 1905 e Kendrick — *Sicilian Woven fabrics of the twelfth, thirteenth and fourteenth centuriès* in *The Magazine of Fine Arts*, Londra, 1905. pp. 36 e seg. Belle illustrazioni e bellissime quelle a colori.

L' Esposizione di tessuti e merletti che tenne a Roma il Museo artistico industriale nel 1887, riescì forse la più completa esposizione d'arte applicata, che Roma aperse in quegli anni; ma la raccolta dei tessuti trecenteschi fu, quale doveva essere, scarsa, scarseggiando i modelli. Persino la Collezione del Gandini, ivi esposta, regalata dal suo raccoglitore al Museo Civico di Modena, meno attirava chi avesse avuto vaghezza di tessuti medievi, benchè non fosse sguernita di stoffe appartenenti a periodi vetustissimi.

Bisogna quindi aiutarsi a raccogliere il raccoglibile, nulla trascurando, nemmeno i frammenti, poichè essi servono, elementi ragguardevoli, a ricomporre parte del quadro sontuoso, la cui totalità, ben lumeggiata dalla storia, ci sfugge.

Sorse in molti privati, e i Musei raccolsero, l'idea di campionari tessili: l' idea venne attuata con fortuna dal Cantoni di Milano, p. es., il quale, anni sono, possedeva una splendida collezione campionaria di velluti, stoffe e broccati dal XIV al XVII secolo, che andò a finire al Museo di Berlino; io la vidi parecchie volte, sapientemente disposta e accuratamente ordinata.

Un importante campionario di tessuti possedette Francesco Silvestrini di Bologna; e, un giovinotto di Modena, Nino Gavioli, ora antiquario a Milano, riescì a raccogliere un suo campionario di tessuti.

Nè cito la Raccolta composta dal mio amico Michelangiolo Guggenheim a Venezia, alla quale sarebbero vanto pezzi trecenteschi persino anteriori al XIV sec.. e la famosa Collezione Gandini, testè nominata, quella Carrera a Bruxelles depositata, anch'essa, in un Museo e quella Ronchi a Perugia, che trae importanza dal suo carattere locale.

Tra i Musei, quello Poldi Pezzoli a Milano possiede una Collezione di stoffe formata da un esteso campionario in cui, a quando a quando, occhieggiano dei modelli trecenteschi. Essa Collezione, passò in parte, qual deposito, nel Museo Municipale; e chi si occupa ai presenti studi, non ignora che la Galleria degli Arazzi a Firenze possiede alcune sale ricche di tessuti antichi di varia maniera.

L'epoca gotica, matura ad ogni genere tessile, vide lini, sete, velluti, broccati, aperti al colore, all'oro e al disegno di animali, fiori, fronde, foglie, intrecci vaghi, vasti, ricchi, imaginosi; e quest'epoca, circondata da ogni pompa, adottò i tessuti d'addobbo in una guisa e con una ricchezza, che pare un sogno. Così il Trecento possedette una quantità di fabbriche

tessili, all'infuori da quelle che la storia registra in prima fila; fabbriche che i documenti trecenteschi ricordano, a indicare la origine di certi tessuti e il nome che allora ad esse si attribuiva: Feltre « drappo feltrino »; Milano « doaso da millano ». L'uso dei tessuti, insomma, sembra abuso all'epoca gotica. I panni d'oro si donavano persino alle chiese da viventi. A Venezia il doge era obbligato di offrirne alla Basilica d'Oro e i magnati li lasciavano, gradite eredità, in testamento.

Nè so se l'uso di cuoprire i sedili, i cassoni, le panche, le sedie lignee, con tessuti colorati e arazzi vivi di colore, e l'abbondante corredo di guanciali, non abbia vieppiù sospinto alla decorazione policroma, i mobili trecenteschi; so che i tessuti d'arte furono corredo immancabile ai mobili gotici, e si disposero sui muri, sui sedili, sui cassoni; su tutto si allargarono, fiorendosi sontuosamente, come avvenne pei tessuti di cui si gualdrapparono con ogni magnificenza i cavalli.

Il Medioevo produsse una grande quantità di guanciali: i sedili, i quali ricevettero il piano ligneo, mai l'imbottitura, dovevano munirsene; onde gli Inventari ne comprendono molti, non pochi riccamente lavorati, coperti di velluto, broccato, drappo d'oro e argento, con ricami di armi e imprese del Signore, alla cui casa i guanciali servivano. Se ne fecero in forma quadra, rettangolare, tonda, a palla, come oggi si fanno; ed essi guanciali, oltrechè mezzo di comodità, furono strumento di bellezza, gettati sui sedili, in un a' drappi i quali colorivano gli ambienti genialmente.

Le pitture e sculture possono soccorrere, attestazione inconfutabile, del modo insigne dell'addobbo trecentesco; e chi conosce la chiesa superiore di San Francesco ad Assisi, si rammenta i tessuti che formano lo zoccolo di essa la quale, dalle pareti alle vòlte, ricevette impareggiabile copia di figure animate da pennelli cospicui: ed ivi lo zoccolo, a tanta giocondità di pittura, contrappone la bellezza di tessuti che si piegano a tenui ondeggiamenti, lasciando vedere la linea del tema decorativo e l'armonia dei suoi colori (1). Ed Assisi, che nelle sue due Basiliche di S. Francesco, vanta la gloria di Cimabue, di Giotto e d'altri Maestri trecenteschi di pittura, offre vari esempi di tessuti d'addobbo; quelli che si raccolgono da Giotto, nella famosa vòlta che dipinse nella chiesa inferiore e da Cimabue dalla sua prodigiosa Madonna dei Rucellai in S. Maria Novella, il cui trono panneggiato, dice la forma stellare di un tessuto medievo. Ciò vien detto, nella stessa città e nella stessa chiesa, dal bellissimo Crocefisso di scuola giottesca, ove il corpo di Cristo giace sur un fondo stoffato anch'esso stellare e geometrico.

(1) *Quindici tavole di ornamentazione policroma desunte dai musaici e dipinte nelle due Basiliche di S. Francesco d' Assisi.* Assisi senza data. All'estero vedonsi a Parigi, nella Sainte-Chapelle, i tessuti dipinti sullo zoccolo, nella chiesa inferiore e superiore, ad animali arrampicanti.

Dalla scuola trecentesca fiorentina, vorrei condurre a quella coeva senese, per contrapporre alle pitture fiorentine, le opere create da Duccio di Boninsegna e Simone Martini, indicando la Madonna nel Museo della Metropolitana di Siena, e la sontuosa scena della Vergine in trono, affrescata dal Martini nel Palazzo Pubblico. Un ampio baldacchino sotto cui la Vergine è adorata da moltitudine di Santi, tuttochè logoro, vale esempio di tema tessile trecentesco; nè io nomino sculture o vetri o miniature (Tav. LXIX) (1), parendomi che le esemplificazioni additate siano sufficienti; restando, intanto, acquisito, essersi usate, all'epoca del Gotico, le forme stellari sulle stoffe e gli ornati geometrici.

Lucca, che fu una delle prime città d'Italia a lavorare la materia tessile, la seta, avrebbe ricevuto i primi insegnamenti dalla Sicilia (questo punto dell'origine, molto controverso, non è facile chiarire), ond'essa diè un grande incremento all'arte che ora interessa, e possedette varie fabbriche lavorando ogni genere di tessuti dai semplici ai sontuosi. Tutto possedette Lucca, ciò che occorre ai tessuti: dalla filatura, alla tintura, alla fabbricazione dei fili d'argento e oro; inoltre i Lucchesi ebbero relazioni dirette coll'Oriente, e benchè nel Trecento gli urti e le guerre abbiano recato grave danno alla città, la fabbricazione tessile rallentata, specie per le lotte con Uguccione della Faggiola insignoritosi di Lucca (1314), continuò a formare una sorgente di decoro e di ricchezza la quale, nel XVI, secolo toccò altissima ed incomparabile fortuna.

Firenze vuole la sua parte nell'incremento tessile trecentesco, al quale i suoi cittadini si occuparono come i Lucchesi, mettendo a profitto le esperienze di questi ultimi.

(1) Al Museo Britannico, un manoscritto miniato, italiano del XIV secolo (n. 15277), mostra al foglio 15 v.°, « como Beselchel e Oliab so « compagno, lavora le cortine cum la quale fo coverto l'archa del « testamento e el tabernacolo ». Due uomini seduti davanti un telaio verticale introducono, in una specie di trama, una spoletta con la lana. Le miniature appartengono alla scuola giottesca, e la miniatura che io indico, è una delle rappresentazioni più antiche di questo lavoro.

La lana, il lino, la seta si tessevano nel secolo XIV; e il Gandini narra che pochi anni sono (scriveva nel 1887) « nelle chiese e specialmente nelle montagne toscane, trovavansi frammenti di lana e lino a disegno minuto, piccole stelle, margheritine (1) », di cui il Gandini stesso acquistò dei modelli.

Esiste un trattato anonimo fiorentino del XV secolo sopra l'arte della seta in Firenze (2); prezioso per chi vuol imparare la tecnica usata dai setaioli fiorentini al tempo del trattato, rimasto inedito, in massima parte, finchè non si pubblicò intieramente dal Gargiolli. Questi ne mise in vista, tra altro, la purissima lingua e lo illustrò, per mezzo di setaioli fiorentini contemporanei, con dialoghi briosi e lucidi.

E si tenga profondissimo conto che l'Arte della lana fu la prima e più importante fra le Arti maggiori di Firenze: in ogni tempo, essa lo fu sia per il numero degli inscritti, sia per la sua ricchezza ed influenza. Ciò si deduce anche dal vedersi ripetuto, in parecchi luoghi della città e campagna fiorentina, lo stemma coll'*Agnus Dei,* simbolo ed espressione del possesso di tiratoi, palazzi, case, botteghe, poderi della nostra Arte. Nè i documenti sono meno eloquenti ad attestarne la ricchezza ed opulenza, dagli attuali possessi visibili, indicata incompiutamente. L'Arte della lana possedeva infine sei grandi tiratoi, dei quali non uno rimane in essere; l'unico scampato all'urto dei secoli, si incendiò pochi anni sono miseramente.

Vuolsi indicare inoltre che la nostra Arte vantò una cospicua residenza; e il suo Palazzo, presso Or San Michele, imponente, ha l'espressione delle fabbriche create per l'eternità (3). Trecentesco, fu restaurato e scolorito con amplificazioni a' nostri giorni (1904-5), al fine di trasformarne l'uso; così divenne la residenza della Societa Dantesca. E benchè esso non si destinasse, in origine, agli uffici della nostra Arte, ma ad uso privato d'una di quelle potenti famiglie fiorentine che nel Trecento, a Firenze, possedevano gravi castelli e tesori di territorio, il Palazzo venne riformato quando passò all'Arte, anche con la creazione di una vasta sala d'udienza, la quale ricevette solennissimi affreschi guastati e coperti, allorchè la sala stessa si suddivise per formare delle stanze usuali. Il pennello colorì altri luoghi del nostro Palazzo; le scale ne dànno marcatissima prova, ed una iscrizione, quasi commento allo stemma dell'Arte, reca la data 1308. Corre pertanto il dubbio che tale data non rappresenti l'anno in cui sorse l'edificio e ricordi, invece, un restauro e una riduzione. Tale dubbio non può esser chiarito qui dove si ragionò del Palazzo destinato all'Arte della lana, in Firenze, esclusivamente a ricordare e segnalare, coll'esempio della imponente residenza, la importanza della maggiore fra le arti industriali fiorentine.

Siena, la città dei Duccio, dei Martini, dei Lorenzetti, non si occupò estremamente alla nostra arte anche perchè, in Toscana, Lucca e Firenze occupavano un posto privilegiato; solo nel XV secolo il tessere volse a prosperità anche nello Stato senese, onde con una deliberazione del 25 settembre 1439, la Signoria di Siena concede dei privilegi a chiunque eserciti o voglia esercitare in città, l'arte della seta « per induciare et allectare gli uomini al decto effetto », cioè a far prosperare in Siena l'arte della seta (1).

In Toscana s'impongono, comunque, i Lucchesi sul nostro campo: prodigiosamente attivi, sta a loro vanto d'aver dato a Firenze ed a Venezia elementi vivi al fortificarsi dell'arte tessile. Ciò avvenne ai primi del XIV secolo, quando molti Lucchesi, piuttosto che rispettare gli avvenimenti politici compiuti in casa loro, preferirono spatriare. Venezia raccolse molti Lucchesi trecenteschi, Maestri d'arte tessile, i quali fondarono colà delle officine che furono accolte benignamente.

Sino dalla seconda metà del XIII secolo, Venezia aveva un numero ragguardevole di tessitori, riuniti in corporazione (mariegola), con statuti loro propri; ma se anche prima dell'andata a Venezia dei Lucchesi, l'arte di tessere la seta non era ignota colà, anzi il commercio dei tessuti vi fioriva, l'andata dei Lucchesi corrisponde ad un risveglio dell'industria tessile veneziana; e nessuno nega che tal fatto non onori la attività dei novelli ospiti. Così le famiglie lucchesi divennero ben presto benemerite di Venezia, sotto ogni aspetto, erigendo monasteri e case con una spesa — fu scritto — di 265.000 ducati, e

(1) *Ars Textrina,* cit., p. 166.

(2) Gargiolli, *L'Arte della seta in Firenze* trattato del secolo XV, Firenze 1868.

(3) Carocci, *Il Mercato Vecchio a Firenze,* Firenze, 1884. Il Palazzo dell' Arte della lana ricevette oggi, delle aggiunte nello stile fiorentino del XIX secolo, e tutto questo lavorio antiartistico, accese il plauso del gazzettieri e della gente di mondo, la quale è tratta a considerare l'arte come uno *sport* ed un lusso. Ma esso lavorio susciterà sempre la disapprovazione di chi sprezza gli artisti che copiano. Oggi il dilettantismo allaga l'arte, e veri palpiti artistici non esistono; se esistessero, invano si cercherebbero i rifacitori e amplificatori di antichi edifici. Quanto al plauso, questo vale meno di niente: è fumo.

(1) Borghesi e Bianchi, *Nuovi docum. d'A. S.*, p. 121.

contribuendo ai pubblici bisogni perfino con un milione d'oro (1).

Crede il Cecchetti che non forse più vecchi del secolo XIV furono a Venezia i velluti, poichè una deliberazione del Maggior Consiglio (1316) distingue fra i panni velluti (pelosi) « i machi », non lucidi, venuti allora dall'Armenia; e nel 1347 si parla di un progresso continuo dell'arte (2). Sta che in quest'anno esisteva un' associazione fra « veluderi » o vellutai, a Venezia, e una sezione speciale fra i fabbricatori di tessuti semplici detti uniti (*alla piana*); la quale diè luogo a due speciali Statuti, ove si legifera sopra la tecnica del tessere e l'onestà dei fabbricatori.

Curiosa! per rappresaglia si inibì la importazione, a Venezia, di certe stoffe come avvenne, nel 1336, pei tessuti fabbricati *in terris et locis subiectis dominis de la Scala;* e nel 1379 i fabbricanti di seta e oro non potevano lavorare fuor da Venezia.

Nel Veneto, dopo Venezia, Vicenza accampa dei diritti sull'arte di tessere; e pare che la seta ivi siasi principiata a lavorare quasi contemporaneamente che a Venezia: l'ormesino, pertanto, che costituisce un nuovo drappo in cui Vicenza si sarebbe specializzata, e formerebbe un pregio particolare alla tessitura vicentina, esula dalle ricerche che non si conducono al Cinquecento.

Genova, dalla via del mare unita in relazioni alacri e produttive coll'Oriente, ben presto occupò un'alta posizione nel lavorio dei tessuti, e alla fine del XIII secolo, i Genovesi tessevano velluti, sciamiti, baldacchini, zetani, aprendo aspra concorrenza ai Veneziani e imponendosi nella Francia meridionale, in Inghilterra, coll' enorme esportazione e la fondazione di fabbriche a Narbona, Carcassona, Tolosa. I velluti di Genova acquistarono fama sopra ogni altro tessuto; e oggidì certi paesi della Riviera, conservano le antiche e gloriose tradizioni della Repubblica, tessendo a mano i velluti che mettono in commercio: Zoagli p. es.

Ogni genere, però, si produsse a Genova; le tradizioni del Medioevo, dicono che i Genovesi furono Maestri nella filatura d'oro; lo che si accorda dai documenti, i quali insegnano che l'oro filato costituì un grande ramo del commercio genovese. Ripeto: Genova toccò ogni ramo tessile; — tra altro un Inventario genovese, del 1390, ricorda *tapeti duo magni* e *tapeti duo parvi*, e di tappezzerie è menzione frequentissima nei registri delle confische di beni ai ribelli, intorno l'epoca stessa (1390-95); inoltre nel 1395 Aleramo De Mari, mercante genovese, ed Alano Dionys o Dierinys, mercante parigino, si indicano come venditori al duca d'Orleans, d'un tappeto in alto liccio rappresentante la storia di papa Diodato (1).

Roma fu una delle ultime città italiane a introdurre l' industria che ora si va studiando la quale, sino all'epoca di Sisto V (1585-90), interessa mediocremente (2). Napoli lo stesso. Nelle industrie tessili il Filangieri non offre indicazioni anteriori al XV secolo; la notizia più antica (1465) si riferisce ad un Salerno Blandolino di Cava dei Tirreni, Maestro nell'arte di tessere. È noto che Bologna possedeva delle officine proprie; e il Muratori avvertì che Modena, nel 1306, pagava una tassa sui bozzoli che mandava alle fabbriche della vicina Bologna. Più in giù, Sanseverino (Marche) è luogo antichissimo di setaioli. Ivi la industria serica vanta memorie del 1308 e 1368: in data 21 febbraio 1308, infatti, esiste una risoluzione consiliare, con la quale viene stabilito di vendere le Gabelle del Comune, compresa quella sulle « Statere a Sirico »; da ciò si deduce che l'arte e il commercio della seta erano esercitate a quell'epoca in detta città marchigiana (3).

Le tovaglie si usarono, nel Medioevo, molto più ampie che oggi non si usino, i lembi toccavano quasi terra, non per isfarzo — la qual cosa talora avviene al presente — ma a motivo che ad essi lembi « i cavalieri antiqui » si pulivano le mani. I ricchi possedevano delle tovaglie usuali come le nostre, e speciali ricamate di seta a colori od operate al telaio, con fili d'oro. Gli Inventari indicano persino delle tovaglie di seta; però si ignora se queste servissero ad uso sacro o profano: e nei Castelli dei duchi di Savoia a Chambery, Torino, Ponte d'Ain, sulla fine del Quattrocento, si trovarono moltissime tovaglie, parecchie operate a filo d'oro o intessute d' oro,

---

(1) Cecchetti, *Le vesti*, cit. p. 27. Veda: Bini, *I Lucchesi a Venezia*, Lucca, 1853. — Il Museo Correr conserva la *Matricola dei tessitori di seta*.

(2) Op. cit., p. 43.

(1) Belgrano, op. cit., p. 106-7 in cfr. con Jubinal, op. cit., p. 21.

(2) Un tessuto trecentesco, di cui conservo un dolcissimo ricordo, apparteneva al Castellani di Roma: era un pezzo di pianeta con leoni e pavoni. Ignoro che fine abbia avuto, perchè questo mio ricordo risale a parecchi anni sono.

(3) Aleandri, *I capitoli dell'Arte della Seta in Sanseverino nel 1482*, nella *Nuova Rivista Misena* 1892, p. 156 e 158: dello stesso, *Arte e Storia*, 1905, p. 59-62. Ivi osserva l'A. che « nei primordi del secolo XIV, la Fraternita od Università della lana, a S. Severino-Marche, legalmente costituita, concorreva per turno, con altre otto, alla elezione del console, ossia capo della magistratura municipale ».

e seta rossa, bianca e verde, con frangie degli stessi colori (1).

Alla biancheria da tavola appartenevano i tovagliuoli che servivano a coprire le confetterie o altri piatti, non come oggi a pulir le mani e la bocca: ciò deduce il lettore dall'affermazione precedente.

Riunii un piccolo campionario (tav. LXX): *a* pezzo di seta rosa, sostanzialmente verde, lumeggiato di bianco e azzurro, italo-arabico del XIV secolo delicato nel disegno floreale, a festoni e mazzi di foglie, con teste di leone stilizzate. Le opinioni sull'età di questo pezzo, non si equivalgono, e corrono spensierate dal XII al XIV secolo; alla cui ultima età, assegno il mio modello. Il quale può vantare qualche affinità col seguente pezzo *b:* seta violetta, verde e oro, con grifi e pappagalli leggiadramente disegnati e la parola « grifone » sulle ali dei grifi. Anche qui le opinioni si dividono. L'Errera (2) riferisce che un tessuto simile si dichiara veneziano, del XIII-XIV secolo, dal Fischbach (3); dal Cox fiorentino, d'ispirazione orientale, e del XIV secolo (4); ed al Museo di Dusseldorf si dichiara lucchese del XIV secolo. Io non dissocio il XIV secolo, tutt'al più la fine del secolo antecedente, da questo modello magnifico.

Le stesse foglie che si allargano su i due precedenti pezzi si trovano, grandi, nell'ultimo frammento, *c* del presente gruppo: le foglie, come nel pezzo *b*, si alternano agli animali in un disegno più libero e largo. Trattasi di un tessuto di seta verde, in cui il rosso e il violetto, lumeggiati dall'argento, producono un motivo policromatico, non poco singolare: il disegno non tocca un'alta singolarità e, dichiarato lavoro tedesco del XIII-XIV secolo, tale io lo reputo, notandone l' aspetto ordinario rispetto ai modelli precedenti.

I gruppi successivi (nella stessa tavola e nella tavola successiva [tav. LXXI]) si commentano da loro; le mie fonti informative non mi soccorrono ad indicarne i colori: si noti, tuttavia, la varietà e la linea talora grandiosa del tema decorativo; e, nel gruppo dei particolari, appartenenti alla tavola LXX, si osservi il valore semplificativo di animali, alberi che compongono il tessuto. Volto al terzo gruppo, ecco degli schiarimenti:

a) pezzo di seta molto vago d'ispirazione, chinese, assegnato al XIV secolo, benchè dubitativamente: difatti al Museo di Kensington un simile pezzo, giallo e oro, si dà alla Sicilia del XII secolo: mi pare un errore;

b) stoffa sontuosa, seta e lino azzurro, decorata in oro, da assegnarsi alla fine del XIV secolo: nota l'Errera che in un quadro d'Ottaviano Nelli († 1444) nel Palazzo Comunale di Foligno, la coperta funebre della Vergine, contiene un motivo analogo alla formella centrale del presente tessuto, al quale non si nega un certo aspetto quattrocentesco. Ben fece il nostro A. a indicarlo così: « lavoro del XIV-XV secolo » (1);

c) benchè questo tipo non si allontani, in modo straordinario dal precedente, esso sta perfettamente nel recinto trecentesco. L' intrecciatura della formella annuncia bensì un'influenza orientale, su cotal tessuto, porpora-blu decorato di giallo; ed io poco credo alla sua origine spagnuola, notata dal Lessing, illustrando un tessuto simile esistente nel Museo di Berlino (2).

Nel Museo municipale di Milano fa bella mostra un pezzo di tessuto con aquilotti e quadrupedi, campeggianti su fogliami simmetrici e stilizzati, su fondo scuro, cogli animali gialli, oro vecchio, e i fogliami lo stesso: è un pezzo superbo (tav. LXXII) ed appartiene alla Collezione di tessuti Poldi-Pezzoli la quale in parte fu depositata nel detto Museo.

Complessivamente il lettore possiede un piccolo campionario pronto ad esprimere, in termini netti, i motivi capitali dell'arte tessile all'epoca gotica; e se egli volesse veder dei pezzi reali, si rivolga ai Musei indicati, com'io mi rivolsi per compilare le presenti notizie.

Impossibile precisare, nei campionari, quale tessuto servi all'addobbo quale all'abbigliamento.

---

(1) In alcuni Inventari del 1312, 1390, 1405, leggesi: *marsupia* (cioè borsetta) *duo de seda recamata, manutergium unum sive toajoletta recamata, toajias XIII inter bonas et malas*. Cit. dal Belgrano, op. cit., p. 171, n. 2. Riporto, a titolo di curiosità (Belgrano, op. cit., p. 169) l'elenco di alcune vivande le quali furono servite agli ambasciatori spediti dal 1378, al Comune di Genova, al Signore di Padova, desunte dal Registro delle spese, da quella legazione, serbato nell'Archivio delle compre di S. Giorgio. « Semola, vitelli, capretti, castrati, salsiccia, carni salate, polli, piccioni, latte, ricotta, giuncate (burro, cacio e lardo) ciliege, avellane, mandorle, fichi, noci, zibibbo, cialde, zuccherata, miele, zucchero e confetti, gengevero, mostarda, garofano, spezie, tappani ed agreste. Le giuncate erano latte, rappreso e posto fra i giunchi ».

(2) Op. cit., p. 32.

(3) Op. cit., p. 187, tav. 69.

(4) Op. cit., p. 8, tav. XX, p. 3.

(1) Op. cit., p. 50, n. 91.

(2) *Kgl. Mus. Berlin*, fasc. 1, n. 89, 250 cit., dalla Errera, la quale è incerta sull'origine spagnola del tessuto.

Tessuti d'abbigliamento (1).

Non può vantare, il Trecento, somma quantità di resti in fatto di tessuti, e l'ornato delle stoffe trecentesche si può studiare sui quadri degli antichi pittori, i quali riprodussero ciò che colpiva i loro sensi.

A Siena la famosa pala che dipinse Duccio di Boninsegna, può esaminarsi utilmente anche ora. Mi limito al gruppo della Madonna col bambino, e osservo de' tessuti a piccole stelle, a punti isolati, o a punti che formano de' quadri; nè parlo delle frangie le quali concorrono, sulle vesti trecentesche, ad ornare abiti e mantelli, anch'esse a semplici stelle, tondi, quadri, senza sforzo di intrecci o annodature. Giotto soccorre poco, in sostanza; egli meno si interessò alle vesti fiorite delle sue imagini: la scuola di Siena aiuta di più (2). Così allato di Duccio s'impone Simone Martini; e l'ammirabile affresco della Vergine nel Palazzo Pubblico di Siena ci trattiene. Noi constateremmo l'esteso carattere ornamentale degli abiti: stelle, punti, quadri, giammai larghi intrecci di fiori sgargianti in colori accesi. E continuo: in una tavola da Bartolo di Fredi (1330?†1410) dipinta con un'istoria della Madonna, nella Galleria di Siena, benchè ancor minuta, la decorazione tessile personale si arricchisce, e dà nuovi elementi a' motivi stilizzati, la cui conoscenza è utile, come il materiale di confronto lo è per dei giudizi sul campo tessile. Il quale ancor si arricchisce da osservazioni rivolte allo stesso Maestro Bartolo di Fredi, ad un suo Sposalizio della Madonna, nella stessa Galleria; a una tavola dell'Annunciazione di Agnolo Gaddi (1333? † 96) negli Uffizi di Firenze; ad un affresco di S. Maria Novella pure a Firenze del medesimo soggetto; a Barnaba da Modena (fiorì 1364-80) oriundo milanese, uso a bizantineggiare nelle vesti delle sue Madonne a striature sottili e ripetute (veda a Pisa, una sua Madonna nel Museo Civico, ove alcuni angioli portano tuniche minutamente fiorite); o a Spinello Aretino († 1410) ad Arezzo. Nè dico del Beato Angelico, (1387 † 1455) per non entrare nel XV secolo, benchè l'Angelico e la sua pittura, vengano sotto la penna: il Maestro di tante pagine di commovente poesia, usò tessuti a stelle, punti, ornati tenui quasi impercettibili, in cui l'oro brilla, discreto, sulle stoffe azzurre della Vergine, dei Santi e degli Angeli. Un filo ideale unisce l'Angelico a Duccio, a Simone Martini e alla scuola senese: tuttociò è un canto estetico, una estasi di sentimento, il trionfo della poesia. E pur Gentile da Fabriano potrebbesi nominare coll'indimenticabile pala di Firenze, la quale dice la sontuosità delle vesti (1370 † 1428), assorte ai maggiori splendori; e indico le vaghissime vesti in un quadro dell'Annunciazione (primi del XV secolo), un S. Alessandro a Brescia, d'anonimo bresciano (tanto l'Angelo quanto la Vergine sono coperti da abiti che attirano lo sguardo, e l'abito dell'Angelo a tondi su un fondo reticolato, è più importante dell'altro). Sennonchè io non faccio una nota di quadri in cui le vesti interessano; e, ripeto, si debbono studiare i quadri degli antichi, se si vuole insignorire la mente di temi ornamentali nei tessuti del XIV secolo.

Il lusso, l'ambizione, specie nelle donne, non mancava all'epoca del Gotico: e passando ad altro argomento, corrispondente tuttavia all'ambizione femminile, si osserva che Taddeo Gaddi (1300 † 60) sulle donne fiorentine sentenziava « ch'elle erano i migliori di-« pintori, maestri di intaglio e correttori che mai si « avesse veduti, perocchè assai chiaro si vede, che « elle restituiscono dove la natura ha mancato » (1). E Fazio degli Uberti (XIV sec.) nel suo *Dittamondo* osservava (2):

> Io dico che i dèmoni dell'Inferno
> Non son sì neri come stan dipinte
> Le donne quivi, che più non ne scerno
> Che gli occhi e i denti, sì son forte tinte.

Eppure corse nel mondo la leggenda della sporcizia medieva. Si disse persino che le famiglie nobili non curavano la proprietà personale, e si credette che la gente di condizione elevata, non por-

---

(1) Shaw, *Dresses a. Decorations of the Middle Ages, from the seventh to the XVIIth. centuries, with historical introduction a. descriptive* 2 volumi, 91 tavole colorate e 128 disegni. Londra, 1843 magnifica ed utile pubblicazione.— De Heffner Alteneck, *Costumes du Moyen Age chrétien*, Manheim 1847. — Bezon, *Dictionnaire général des Tissus anciens et modernes, ouvrage où sont indiquées et classées toutes les espèces de Tissus, connus jusqu'à ce jour soit en France, soit à l'Etranger, notamment dans l'Inde, la Chine,* ecc., 2.ª edizione, 8 vol. di 152 tav., Parigi 1859-67. — De Linas, *Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus, conservés en France.* 3 vol. con 47 tavole colorate. Parigi 1860-63. — Jacquemin, *Iconographie générale et méthodique du costume du IV au XIX siècle.* Paris 1873, tav. colorate 280. — Dupont-Auberville, *L'ornement des tissus. Recueil hist. et prat., avec des notes explic. et une introd. gén.*, 100 tav. in colori oro e argento. Parigi 1877. — Armbruster, *Le Musée Lyonnais. Choix des plus beaux tissus faisant partie des collections du Musée*, 80 tav. in fotografia accompagnate da un testo esplicativo, Parigi senza data. Il Museo di Lione ha un'importanza particolare per le stoffe che possiede; un lavoro illustrativo su di esso devesi accogliere sempre con interesse e curiosità.

(2) Uno degli esempi efficaci di Giotto vedesi nella famosa vòlta della chiesa superiore, in S. Francesco ad Assisi.

(1) Sacchetti, *Novelle* 136.

(2) Libro III, cap. V.

tasse la camicia. Ciò è falso: e se la gente misera fu costretta, come oggi, a vivere talora lungi dalla lindezza, i benestanti vissero nell'ordine e vestirono camicia qualche volta ricamata di seta e oro. Tali camicie sono accennate da alcuni Inventari. Il Leber dètte, sul proposito, alcune preziose notizie (1). Perciò non mancano i documenti a dimostrare che, persino i contadini, vollero esser circondati da ogni proprietà. La Cappella Palatina di Palermo, offre un musaico (secolo XII), l'entrata di Cristo in Gerusalemme, dove un popolano sta togliendosi la camicia a metterla sul passaggio del Salvatore (2); e non sono infrequenti le miniature che contengono figure di contadini in camicia, occupati nei lavori agricoli.

La sola unica verità, è quella che il Medioevo, per riguardo alle vesti, si tenne in corrispondenza ai lussi che dispiegò in ogni altro elemento di vita civile; onde, lo spettacolo dei costumi personali, doveva essere solennissimo nell'epoca che si studia. Venezia e Genova esaltarono, coi loro prodotti, la bellezza, il gusto, la eleganza e la ricchezza nelle vesti sì maschili come femminili. La prosperità delle due Repubbliche, valse a fecondare ciò che di più squisito l'arte sapeva produrre: vesti splendide e variopinte ricordanti le foggie bizantine; lunghe tuniche talari, strette ai fianchi da cinture per gli uomini; e per le donne — mi riferisco a Venezia; — vesti scollate, intessute d'oro e d'argento; ampi manti; berrette colorite, da cui sbucavano i capelli fluenti sulle spalle, in ondulazioni che metter dovevano il fremito ai poeti d'amore.

Il Belgrano, scrivendo di Genova, osserva che vari monumenti del XIV e XV secolo, rappresentano l'effigie di illustri cittadini togati, con berretto consolare: ciò vedesi in un quadro del Trecento, di cui una copia appartiene al Palazzo del Municipio, con gli architettori e i massari dell'acquedotto, raccolti a confabulare di quell'opera, e soprattutto negli affreschi di Carlo del Mantegna, sulla facciata del Palazzo appartenente a Pagano d'Oria (3).

L'abito doveva variare di regione in regione. Si rileva da Dante:

> . . . . . e ciascuna gridava:
> « Sòstati tu, che all'abito mi sembri
> Essere alcun di nostra terra prava.

Il Poeta si riferisce ai suoi illustri concittadini Guido Guerra, Tegghiajo Aldobrandi e Jacopo Rusticucci nel cerchio settimo dell'*Inferno* (XVI, v. 7-9).

Il Cecchetti, nel suo lavoro sulle vesti veneziane, si studia di precisare il significato e la forma delle vesti in uso nel XIV secolo a Venezia; ed accenna, i samiti o sciamiti, i catàsamiti, i sarantàsimi, osservando che i samiti, formano il capostipite nella famiglia delle stoffe di seta, divise in più rami, fra i quali i sarantàsimi, che potevano aver l'ordito di aze o seta, e così i catàsamiti. Qui si parla di materia non di forma: ma la specie de' tessuti contribuisce a caratterizzare le vesti regionali e le specialità conducono ad acquisti di stoffe in un luogo piucchè in un altro.

Nel 1300 fu comperata a Genova una pezza e mezza di zendado rosso per Maria di Brabante contessa di Savoia (1): e quanto ai Genovesi, è acquisito che essi si vestirono nobilmente. Lo nota anche il Boccaccio (2); e la toga fu vanto del vestire di Genova trecentesca tanto che quivi si smise cotal veste, solo a metà del XVI secolo.

Complessivamente nel XIV secolo, si usò molto la seta broccata d'oro o argento, i colori ardenti, lo scarlatto e il chermisi, e si profusero perle sulle vesti, come si profondevano sui gioielli e sulle argenterie; le quali perle chiamavansi, a Venezia, « piere margarite », parte somma del vestire veneziano all'epoca del Gotico.

Non si escluse la pittura, dalle vesti trecentesche. Gli antichi testi la menzionano qualche volta, ove non si riferiscono all'ago che dipinge: al ricamo.

Nel celebre trionfo avvenuto a Lucca nel 1326, Castruccio Castracani apparì con insegne d'ostro e d'oro, portatore di ricche vesti dipinte, con alcuni motti di grandigia, e coi fatti della sua casata (3); e Giovanni Villani riferisce che nel 1330, a Firenze, le donne non potevano avere « nullo vestimento intagliato, nè dipinto con niuna figura, se non fosse tessuto ».

Se le vesti profane erano così, figurarsi il lusso dei paramenti sacri! Ma sul nostro campo, in ambo i campi anzi, imperversò la bufera: e il tempo salvò ben poco che non siano de' frammenti, cui accennai, elemento di studio nei Musei (4).

(1) *Essai sur l'appréciation de la fortune privée au Moyen Age.*
(2) *Ornamento nell'Architettura*, vol. II, fig. 111.
(3) Op. cit., p. 187.

(1) Op. cit., p. 21. Su l'abito dei Genovesi parla a lungo il Belgrano in op. cit., p. 197 e seg.
(2) Giornata I novella VIII.
(3) Sacchi, op. cit., p. 101.
(4) Nota il Piccirilli — esempio dolorosamente eloquente! — che il Duomo di Sulmona, cui fu vanto una serie di oggetti in oro e argento,

Il ricamo si intrecciò al tessuto in queste vesti e in questi paramenti.

Cito una superba bardatura medievale, di velluto, appartenuta ad Innocenzo Lepiane (1404) Maestro di campo nell' esercito di don Raimondo da Cordova, vicerè in Napoli, lavoro tessile e di ricamo; e debbo volgermi ancora alle chiese.

Un magnifico tessuto veneziano, gotico, forma una tonacella di velluto controtagliato, con archi a sesto acuto verdi, e fiori di melograni in oro, su fondo rosso, nel Duomo di Padova.

E Venezia fa valere, in questo genere, un esemplare insigne, un piviale di velluto, soprariccio, fondo argenteo e fiori di melograno, verde, turchino e rosso, imitazione veneziana di un tessuto orientale, nella chiesa da S. Tommaso. Sempre nel Veneto, la chiesa arcipretale a Pieve di Cadore, vanta un piviale di velluto controtagliato (sec. XV) a fiori di melograno, entro linee gotiche, con stoloni a larghe fascie, ornate da mezze figure di santi, in bassorilievo ottenuto con tela miniata nei volti e nell'estremità (cosa frequente); eguale sistema si usò nel cappuccio circondato da una fascia in oro floreata, gotica, ornata dalla Vergine col putto. Cotal piviale trae interesse anche da ciò che fu copiato dal Tiziano, nella sala dal grande Maestro dipinta nella chiesa di Cadore, ove effigiò S. Tiziano con vivace pennello.

Il velluto controtagliato costumava molto nel Veneto, a giudicare dai ricordi scritti e dai fatti i quali si raccolgono.

La Collezione Gandini al Museo Civico di Modena, s'orna di una stupenda pianeta trecentesca, veneziana, con velluto controtagliato turchino, su fondo giallo; e gli Inventari accennano sovente velluti controtagliati o, comunque, tessuti, cui è ignota la modestia. Ripeto quello che dichiarai: ma sono le prove che ora occorrono.

Nell'Inventario (1341) della Basilica di S. Francesco ad Assisi, si indica una pianeta con dalmatica e tonacella in bianco cuorato, dorata, di papa Nicola IV (1288-94); un cospicuo paramento trecentesco appartenuto a Urbano V (1362-70), raro per l'epoca, di gusto francese, formato da piviale pianeta e manipolo, velluto azzurro controtagliato a fogliami un po' grandi; e un stolone ricamato a figure, vanta il Duomo di Montefiascone, in non buono stato: chè i ricami, delicatissimi, soffersero molto; ad ogni modo gli amatori di tessuti, hanno qui un modello autentico di un'arte che conobbe il fàscino delle alte cime (1).

possedette pure, a dovizia, pianete e drappi antichi di seta, palliotti di broccato, piviali d'oro, tovaglie ricamate in argento, come si deduce da un Inventario da lui veduto. Di tanta ricchezza resta unicamente la memoria. Tutto scomparve! *Monum. sulmonesi*, cit., p. 118, in cfr. con la nota 3, stessa pagina.

Ricami.

Giovanni Villani (si notò) riferiva che nel 1330, a Firenze, le donne non potevano avere « nullo vestimento intagliato, nè dipinto con niuna figura, se non fosse tessuto »; ed è incontrastabile che il ricamo andò smarrendosi a mano a mano che il tessuto ad alto liccio, seduceva gli sguardi. Va pertanto che l'ago trecentesco ricamò ogni corredo personale e domestico. Si accennarono i guanciali, persino si ricamarono le camicie di seta e oro, e le lenzuola le quali, qualche volta, pur si videro presso le grandi famiglie, con ricami sgargianti in colori accesi. Tuttociò è consegnato alla storia dalle memorie scritte; poichè la scarsità dei fatti, sul campo profano, volge alla massima desolazione.

Il lavoro detto *refendu* dai Francesi e *anglicanum, opus anglicanum* dal Rock, dotto illustratore dei tessuti al Museo di Kensington (2), ivi sarebbe stato adottato a indicare un punto o un processo di esecuzione; e sarebbe il genere di ricamo adottato non solo nei due piviali brevemente illustrati, ma in una quantità di opere che si trovano in Italia, Francia, Inghilterra appartenenti al XIII, XIV e XV secolo. Il De Farcy, accennando la questione esposta dal Rock, non ammette la tesi da questi sostenuta; e la espressione *opus anglicanum* dovrebbe significare, secondo lui, un lavoro d'origine inglese o eseguito da un artista inglese, non un processo d'esecuzione; viceversa la espressione *opus anglicanum* si trova indicata a precisare i ricami fatti colle perle che vanno, come l' ala del tempo, lontano, trovandosene l'uso nel vetusto Egitto (3).

L'*opus anglicanum*, ricamo di perle, fu usato in Italia dal 1250 circa, alla fine del XVI secolo; ed il Gay cita (1295) *unum pluviale anglicanum* (1322); uno Stephano de Atrio che eseguisce dei ricami in

(1) All'Esposizione d'arte sacra di Brescia (1904) notavasi un piviale gotico proveniente da Bagolino (Valle Sabia) con santi entro edicolette, notevole decoro di quella Esposizione.

(2) *Textile Fabrics* appartiene alla serie dei cataloghi che illustrano il famoso Museo londinese.

(3) *Revue de l'art chrétien*, anno e loc. cit., pag. 412.

opere Anglie (1379); un piviale figurato con dei ricami di perle; un altro *à ymages de point d'Angleterre* e così via. Osserva il G., altresì, che fra gli oggetti i quali destarono molto interesse in Inghilterra, vanno indicati particolarmente i ricchi lavori ad ago ai quali, l'associazione delle perle di Scozia, diè definitivamente, e pertutto, il nome di ricami d'Inghilterra, *opus anglicanum*: tale espressione nei documenti inglesi però non si legge, essendo sostituita dal titolo: « opera in perle » (1).

Ed ecco sorgere sull'orizzonte — fatto inaudito se potesse ammettersi! — un libretto per ricami appartenente alla fine del XIV secolo. Ma può ammettersi? La tradizione parrebbe volgere al sì, ma la prudenza consiglia a non credere alla tradizione in modo assoluto. Trattasi di un libretto o codicetto membranaceo dell' epoca indicata, posseduto dalla Biblioteca Civica di Bergamo nel quale, per quanto certe pagine contengano dei motivi di fregi con insegne diverse che si potrebbero pigliare, volendo, per modelli di ricami, i disegni non potranno dichiararsi assolutamente de' ricami, senza rischio o spavalderia. Fra altro si trova, nel libretto di Bergamo, il disegno vaghissimo di un cigno entro un cesto di vimini con delicato ornamento di foglie, e la sigla M ripetuta varie volte (fig. 448). La composizione originale ha quasi sapore di modernità, e sembra un'insegna: ne potrebbe essere autore Giovannino de Grassi († 1398), il famoso artista del Duomo di Milano, autore del libretto; e l'alta assegnazione gode il sussidio della firma: *Johaninus de grassis designavit* in carattere minuscolo gotico, incertamente autografo. Non parrebbe, comunque, che il libretto sia tutto di Giovannino dei Grassi, nè questo è tal luogo adatto a tale indagine che altri, pertanto, tentò (2); qui può giovare ad ogni modo, la conoscenza del disegno riprodotto e del libretto indicato.

Sul campo sacro, come nell'epoca precedente, l'Italia viene rappresentata da opere d'incomparabile valore.

Trattasi di due, anzi di tre piviali.

Più di qualsivoglia parte del costume sacerdotale, il piviale si adatta a ricevere le decorazioni dell'arte: esso è un ornamento d'onore e la sua superficie semicircolare, favorisce le combinazioni più svariate. Nel XII e XIII secolo, ricevette partimenti quadrati e tondi che salirono poscia agli ottagoni, ai motivi architettonici, alle storie popolose, come si vedono nei piviali, di cui vo' parlare, nel Duomo di Pienza, in S. Giovanni Laterano a Roma e nel Museo Civico di Bologna; — espressione suprema del ricamo trecentesco,

Fig. 448. — *Bergamo*: Disegno per un ricamo (?) da un libretto del secolo XIV, nella Biblioteca Comunale.

dalla quale si giunge al Rinascimento, che rinunciò ad opere di tanta paziente ricchezza.

Questi grandi ricami si equivalgono nella bellezza e nella sontuosità: tutte e tre onorano la figura la quale primeggia sull'architettura ridotta allo stretto necessario (1). Il piviale di Pienza è un modello di ricamo, e io ne parlo con il piviale del Museo Civico di Bogna (fig. 449) e con quello di S. Giovanni Laterano a Roma (tav. LXXII *b*). Il piviale pientino, dono di Pio II al Duomo di Pienza, misura la massima larghezza disteso, di metri 3.50, la lunghezza o altezza presa nel centro di metri 1.63, la circonferenza di metri 5, 50 ed ha lo stolone alto cm. 16 con ventisette quadri. L'assieme dunque si compone di tre giri d'archi, cinque nel primo giro, nove nel secondo, che ritraggono la vita di Maria Vergine; nei dodici spazi, tra il secondo e terzo giro, ricevette i dodici apostoli, figure intiere sedute

(1) *Glossaire*, voci: *Broderie* e *Angleterre*.

(2) Toesca *Michelino da Besozio e Giovannino de Grassi* in *Arte*, 1905, p. 332 e seg. Il T. dà una succinta descrizione d'ogni carta del codicetto.

(1) V. la *Revue de l'art. chrét.*, 1888., p. 176 e seg. De Farcy, *Deux chapes en broderie du XIV siècle*. Caratelli, *Un cimelio della Cattedrale di Pienza* in *Arte e Storia*, 1899, p. 31 e ivi, 1903, p. 9-10: Mannucci, *Il piviale di Pio II*.

con un articolo del Credo in mano e, intorno al capo, il nome in latino con lettere gotiche, mentre i tredici quadri del terzo giro, s'aprono ai fatti principali di S. Caterina della Ruota, formando circa centocinquanta figure alte dai 25 ai 28 cm. Sullo stolone, alto, dissi, cm. 16, scorrazzano animali i quali si combinano a formelle intrecciate, composte da delicate spighette un tempo coperte di perle (ne fu eseguita una mitra che si conserva nel Museo di Pienza); lo stolone forma l'orlo della parte orizzontale del piviale; l'orlo

Fig. 449. — *Bologna:* Piviale nel Museo Civico (Fotografia Alinari, Firenze).

di quella circolare più piccolo (cm. 5) svolge lo stesso disegno, in cima, sul cappuccio di cm. 22, nei lati più lunghi (è triangolare) stanno due serafini di sei ali, su delle ruote, e di fianco spiccano due angeli turiferari. Queste scene e queste figure, emergono entro un'intelaiatura formata da tempietti gotici, con colonne floreali; e i tempietti, a due a due, dànno luogo a superficie in forma di cuori, abitate dagli apostoli.

L'esecuzione materiale corrisponde alla composizione de' soggetti, opera certamente di buon pittore; i punti della seta sono così ben fusi ed i colori così ben armonizzati, che il veder tuttociò, a distanza, ispira l'idea che si tratti d'un dipinto. Non sono lungi dal credere che il piviale di Pienza sia stato disegnato da un miniatore; me lo fa credere il carattere delle figure, il genere dei tempietti, e i tronchi amabilmente floreati delle colonne: tuttociò scuopre la ricerca deliziosa più propria al pennello che fa rider le carte, che a quello d'un pittore abituato a muoversi su ampie superficie. Simili colonne non sono estranee alla decorazione dei manoscritti trecenteschi. È deplorevole che meno si veda la finezza del fondo d'oro nella fotografia, fondo alle scene interessanti e minute le quali fortificano la mia supposizione. Al brio dei colori si aggiunga lo scintillío delle gemme — oggi scomparso — il cui valore era immenso. Il piviale, naturalmente, è più antico di Pio II (1458-64), risale alla fine del XIII secolo o ai primi del XIV; e il papa lo avrebbe ricevuto da Tommaso Paleologo despota della Morea, fratello dell'Imperatore dei Greci, che se lo sarebbe appropriato fuggendo dalla sua terra vinta dai Turchi (1). L'autore, dunque, può essere un francese, non un artista orientale come recentemente (1906) suppose il Mannucci.

Nel 1884 disparve: per fortuna, appena sparsa la notizia del furto un antiquario di Firenze denunciava la compera per milleduecento lire, d'un ricco piviale, quello appunto del Duomo di Pienza. Così la città sacra a Pio II riebbe il prezioso cimelio.

(1) Sigismondo Tizio, *Hist. Sen. ab. Senarum origine ad an. 1528*, vol. IX, cit. dal Caratelli. La piccola città di Pienza, oltre ai monumenti importantissimi (gli stalli corali a noi noti) possiede, nel Duomo, un tesoro d'arredi sacri, paramenti, reliquie, libri corali, doni del pontefice Pio II (Piccolomini), che nel luogo dove sorgeva il castello di Corsignano, dov'egli ebbe i natali, volle una città, e vi eresse coll'opera di Bernardo Rossellino, una superba cattedrale e dei palazzi (alcuni ordinati da personaggi che avvicinavano il pontefice) i quali formano la parte più ragguardevole di quella che si chiamò Pienza, in onore di Pio II.

Il piviale di S. Giovanni Laterano a Roma, detto di Bonifacio VIII (1294 † 1303), coevo al pientino (la tradizione vuole che sia un dono di tale pontefice) si compone, anch'esso, di tre giri d'archi riuniti da linee intermedie di piccoli partimenti; queste linee intermedie, considerate come zone, formerebbero cinque giri, a parte il giro finale e, nel complesso, si compone di sessantaquattro formelle, fra grandi e piccole (il piviale di Pienza ne ha quarantanove), ognuna storiata. Di esse le più grandi, ventisette, sono consacrate alla vita di Cristo, della Madonna e alla passione dei Santi; le più piccole, raccolgono angeli musicanti, concerto angelico che sublima la scena del crocifisso, la quale primeggia nella formella più grande del secondo giro. Il piviale di S. Giovanni Laterano trovasi in peggiori condizioni di quello di Pienza; ciò rese difficile la interpretazione di tutte le scene: basta dar un'occhiata a questo ed a quello per capire che i due piviali escirono dalla stessa mano, o furono ispirati dagli stessi criteri estetici. Quasi identici i motivi architettonici; identica la idea delle colonne intrecciate e l'aspetto minuto che indica l'opera del miniatore; solo la fascia in cima cambia: nel piviale di Pienza è ornamentale, in quello di S. Giovanni Laterano figurativa; e si compone di imagini in piedi entro tempietti gotici, ma, benchè quest'ultimo piviale sia un'opera di rara bellezza, quello di Pienza è di più; e dal lato esecutivo questi cimeli si equivalgono (1).

Il terzo piviale, quello di Bologna, meno importante dei due precedenti, consta di due giri di archi intramezzati da due fascie le quali, in formelle stellari, contengono de' busti, e gli archi sono animati da figure sacre, il tutto ideato cogli stessi criteri dei piviali pientino e romano. Il piviale bolognese apparteneva al convento di S. Domenico, il cui ordine eresse la chiesa omonima nella seconda metà del XIII secolo; ed una tradizione, non sussidiata da prove, narra che fu portato da Clemente VII (1523-34), nella cerimonia della incoronazione di Carlo V: benchè ciò non conti nulla, io registro la tradizione, soggiungendo che il piviale fu tolto ai frati, e collocato nel Museo Civico, non so se ad evitare una vendita di esso, il quale sta che si conservi con cura.

(1) Il Rohault de Fleury trovò nelle carte del Millin, acquistate dalla Biblioteca Nazionale di Parigi, un bell'acquarello, su fondo d'oro, rappresentante questo magnifico piviale, e lo riprodusse nella sua opera *La Messe*.

Riassumendo, penso che i due, anzi i tre piviali di Pienza, Roma e Bologna, non escirono da mente e da mano italiana: espressi l'opinione che un miniatore inventò il piviale pientino, potrò estendere il presente giudizio agli altri due ricami; e ciò mi condurrà a credere vieppiù alla origine francese, trecentesca, di questo ricamo, perocchè io trovo una viva risonanza fra le miniature francesi creatrici di bellezze (fine del XIII secolo e primordi del XIV) e i piviali posseduti dall'Italia.

Vidi nel Museo di Kensington un piviale, già nel convento di Sion, il quale mi ricordò i piviali italiani: meno complicato e ricco di immagini, il piviale inglese, nel mezzo entro a un medaglione polilobato, ricevette la Crocifissione; ai lati di questa, alternata da formelle crociformi in ognuna delle quali sta un angelo, ebbe altre storie; ed il motivo ornamentale dell'assieme conseguì da un intreccio di formelle, le quali si alternano e contrastano, per via di due toni marcatamente diversi. Mi consta che un piviale simile trovasi in Saint-Bertrand a Comminges, e le sue scene rappresentano la passione di Cristo in ottagoni curvilinei, uniti a medaglioni tondi o ovali.

Mi è noto — e l'addito — un altro piviale gotico che il ricamo ornò delicatamente; appartiene al Duomo di Aosta, di velluto broccato in oro: ed esistono dei palliotti, delle mitre, dei gonfaloni in ragionevole o in pessima condizione, su cui lo sguardo deve fermarsi.

La Galleria degli Arazzi a Firenze possiede un palliotto a figure ricamate, entro una specie di loggetta gotica, colla Incoronazione della Vergine, su cartone attribuito al Beato Angelico (?): esso è il gioiello della Collezione e le notizie che lo riguardano sono scarsissime. Pervenne alla Galleria dal convento di S. Maria Novella, il 13 giugno 1867, ha dimensioni considerevoli ed è firmato, in ricamo, JACOBVS . . . MCCC . . . VII, in guisa da vagare su un tempo non anteriore al 1337 e non posteriore al 1397, escludendo il 1357 e forse il 1367 in causa dello spazio assai largo fra l'ultimo C e il V. Che quell'Iacopo si chiamasse Cambi, come si suppose, non si rileva davvero dagli avanzi dello scritto; come non è facile stabilire se egli fosse il ricamatore o il disegnatore o il donatore dell'oggetto. Corre la tradizione che il palliotto sia stato ricamato dalle monache dette Sepolte Vive; e so che esistette in Firenze un convento di tal nome, ma non seppi raccapezzare altro su l'artistico lavoro.

Il Duomo di Massa Marittima conserva una bellissima fascia di palliotto, goticizzante, trapunta a oro e colori, formata da tredici formelle unite a decorazioni ornamentali; nel mezzo emerge la Crocifissione e su le altre formelle sono ricamate delle mezze figure di santi in seta e oro. Una simile fascia trecentesca, ricamo seta e oro, vedesi nella Collezione Carrand a Firenze: essa consta di cinque partimenti, tre con edicole gotiche, animàti da scene sacre, la Presentazione al tempio, la Fuga in Egitto, la Strage degli Innocenti, S. Giovanni Battista coll'agnello mistico, S. Bartolomeo (1).

Il lettore ha davanti una mitra d'uno sfarzo arrogante (tav. LXXII *c*) che appartiene al Duomo di Bologna (2): dalla parte anteriore, si vede ciò che è nel mio disegno dalla posteriore, in cui la parsimonia richiamò l'autore al rispetto che si merita, — si vede un corridietro a formare una fascia stretta e due fascie larghe, una che divide a metà la mitra, orizzontale, che si allarga in giràli e formelle entro cui s'incurvano dei busti alternati a gemme. Negli spazi, allato della fascia di mezzo, campeggiano due altre formelle con santi su un fondo senza fregi; e le larghe stole sottostanti, che nella parte anteriore ricevettero un ornato fioritissimo, ricevettero qui l'ornamento di due edicole gotiche a colonne tortili con santi innicchiati.

Questa mitra fu di Niccola Albergati bolognese, vescovo di Bologna nei primi tempi del XV secolo, celebratissimo nella storia della sua patria, caritatevole, gran pacificatore di genti, legato pontificio, conoscitore di molte terre fuor dall'Italia.

Parrà singolare che un uomo come l'Albergati, abbia imprigionato la testa pensante, entro tanto sfarzo che l' arte non sa rendere mene disgustoso. Effetto dei tempi!

Perchè la mitra non ha armonie di squisita bellezza; e devesi preferire il pastorale dello stesso vescovo, a noi noto, come ci è noto il di lui calice esistente nella Metropolitana di Bologna.

Il Museo provinciale di Torcello possiede uno splendido ricamo trecentesco: il gonfalone della chiesa di S. Fosca in Torcello stessa, seta e argento, sui lati del quale stanno in piedi, in un trittico, la Vergine col putto e le sante Fosca e Maura. Una striscia, a pie' del trittico, reca la iscrizione, su un lato soltanto, e la data: MCCCLXVI. A. DI. PRIMO. DA. VCTO. FO. FATO. QVESTO. PENELO. DE. SCA. FOSCA. D. TORCELO; e sotto ancora, su più ampia superficie stanno, in ginocchio, due gruppi di monaci in dimensioni minori delle imagini soprastanti: questo motivo ricorda, a Venezia, il sovrapporta all'antica Scuola della Misericordia. Una grande fascia, a motivo simmetrico, circonda il gonfalone il quale nelle estremità si allarga al simbolo marciano, al leone col libro su cui leggesi: PAX TIBI (1).

Lo stato attuale del gonfalone richiede delle cure.

Non parlai di veli e pizzi. Questi ultimi ebbero il loro periodo nel Rinascimento: sta pertanto che esistono dei pizzi di punto chiamato gotico, che, come punto non esiste, e si chiama gotico pel disegno del pizzo, il quale sembra ispirato ai temi ornamentali gotici. Ho davanti alcuni modelli di « punto gotico » i quali s'incurvano come l'arco acuto, in ogni loro partimento; e contengono una o due rose, come le grandi finestre di una facciata gotica. Da principio, cioè nella prima metà del XV secolo, si facevano tali pizzi, levando i fili dalla tela e formandosi come l'orditura, nella quale si lavorava la *guipure;* cioè il punto ripieno, le foglie, le sbarre ad ago (« punto in aria »); cotal lavoro non si tralasciò mai, specialmente in Sicilia, ove visse quasi tre secoli, dando luogo al merletto del medesimo effetto, molto più pregiato, tutto ad ago, facendosi coll' ago anche l'orditura sopra un disegno. Ciò condusse al cosiddetto « punto di Spagna ».

Dei pizzi parlo nel volume seguente; constato solo, ancora, che in origine essi formarono, pare, la guarnizione dei letti più che quella delle vesti.

Quanto ai veli, la loro origine risale ad epoca lontana. La Grecia e Roma li usò come fu indicato (2); essendo bianchi o colorati: e parlavasi (1333) a Venezia di svariatissimi veli colorati intessuti colla seta di Bologna e di Modena.

---

(1) Alcuni resti di ricami del XIV secolo ebbe il Tesoro del Duomo di Losanna, parte di due contraltari (*antepedia*); regalati dal principe Alberto, duca d'Austria, uno del 1358, l'altro del 1361 — regalo d'Agnese d'Ungheria — con rappresentazioni della vita di Gesù, in vari quadri coronati a sesto acuto. — Stammler, *Le Trésor de la Cathédrale de Lausanne,* cit.

(2) Braun, *Italienische Mitren aus dem Mittelalter* in *Zeitschr. für Chr. Kunst*, XVI, 1902, p. 13, n. 2 e p. 22.

(1) Fu salvato dal Battaglini, autore di un lavoro su *Torcello antica e moderna.* Venezia 1871, ecc. Parla del gonfalone trecentesco a p. 102, di cui leggonsi notizie anche in Levi, *Collezioni Veneziane.*

(2) *Arte nell'Industria*, vol. 1, p. 97.

Cuoi decorati.

Il cuoio può decorarsi in varia guisa, e le diversità corrispondono a vari processi d'esecuzione. Esistono i cuoi incisi, cesellati e martellati, quelli modellati, con fondi abbassati a mano, quelli stampati, impressi in rilievo, lavorati a giorno, quelli musivi; e si inventò la piroincisione o incisione dei cuoi, col mezzo del ferro caldo (1). L'antichità conobbe quasi tutti questi sistemi.

Ma i saggi non sono molti se si vuol risalire ad alte epoche: il Trecento pertanto ne conserva, ed io ne posso offrire qualche saggio. Il più bel pezzo che potei disegnare (tav. LXXIII *a*), appartenne alla Collezione Spitzer; è un astuccio del XIV sec. con ornamenti di foglie, uccelli ed uno stemma: lo stemma degli Aldobrandini (celebre famiglia fiorentina), come si vede nel mio disegno, il quale non può mostrare le linee ed i motivi dei lati e del coperchio, ove si ripete lo stemma sormontato da mitra, e si vede un bastone pastorale. Il commentatore dei cuoi nel Catalogo Spitzeriano, assegna a questo astuccio, i primi del detto secolo; e insegna esser esso appartenuto a un bastone pastorale. L'astuccio Aldobrandini corrisponde a cinque cavità nell'interno, quattro destinate a ricevere il pastorale che si smontava, la quinta destinata a contenere la volùta: tutto l'astuccio consta di vari pezzi di cuoio nero, inciso e stampato, cuciti insieme.

La Collezione predetta possedette un astuccio di cuoio bruno, francese, trecentesco, stampato, inciso e dipinto, la cui forma ha l'aspetto di piccolo libro essendo munito di coperchio. Cotale astuccio era destinato a contenere delle tavolette eburnee da scrivere; un piccolo partimento, nell'interno, ricevette alcuni anelli pei cordoni, e i piatti si ornarono di archi gotici con figure, ossia mostri dal busto femminile e un fondo a punti dorati con ornamenti rossi (2).

Possono mentovarsi alcuni oggetti notevoli della stessa Collezione, ricca di cuoi decorati: un astuccio da dittico con medaglioni, fondo a circoli grandi e piccoli, concentrici, con animali, conigli, e figure (3), un delicatissimo cuoio italico, trecentesco, ben riprodotto nel Catalogo della Collezione, e due bei cofani gotici, uno trecentesco uno quattrocentesco, con uomini e animali emergenti su fondi ricchi di giràli, rose e fronde (1). Sono lavori squisiti d'arte francese.

Duolmi di non offrire nessun esempio di parato, la forma più solenne del cuoio; solenne dal lato della vasta sua applicazione industriale e da quella che offre il modo a ricche composizioni: chè il cuoio si lavorò come un arazzo e narrò scene galanti per via di personaggi, e fè pregiare bellezze naturali e architettoniche, colla riproduzione di alberi, prati, chiese e palazzi: ciò si contrappone alla rigidezza de' disegni geometrici non infrequenti nella decorazione dei cuoi, d'epoche meno vetuste.

L'Havard notò, fra i cuoi adottati nel Trecento, una specie, le « roussi », o cuoio di Russia, che godeva molta fama; onde, in certe provincie, formò un'industria speciale detta la Gorelleria. Nel XV secolo il « roussi » continuò ad attrarre i curiosi di bellezze (2); obliò pertanto, il nostro Autore, la celebrità dei « corami d'oro » di Venezia, impressi, dipinti, oltrechè dorati; i quali esaltano la nostra industria d'arte (3).

Non imito l'Havard; e col pensiero alla regina dell'Adriatico, le rilegature dei codici e dei libri, piucchè ogni altro genere di opere abbellite dal cuoio, mi inviterebbero a lungo studio (4).

Nei tempi antichi usarono le legature dei libri. In Grecia e in Roma il rotolo di papiro, che conteneva gli scritti, si collocava in un astuccio semplice o ricco, col titolo all'esterno, come oggi si usa nel dorso, in uno dei piatti o, talora, in tutt'e due; e nell'Alto Medioevo grandeggiò lo sfarzo delle rilegature in avorio scolpite, in gemme, argenti, ori,

---

(1) Non é la *pointogravure*, processo moderno di M. E. Aumaitre, secondo il quale il cuoio era lavorato molle, con ferri appena riscaldati, non rossi, come nella piroincisione.

(2) Non é illustrato da vignette nei volumi della Collezione, ma la descrizione del cuoio é attraente; perciò io notai questo pezzo con interesse. Cfr. *La Collection Spitzer*, vol. II, *Cuirs*.

(3) Op. cit., vol. II, tav. III.

(1) Op. cit., vol. II, tav. II.

(2) La Gorelleria, Goreleria, Coretteria, Coriglieria o Gorretteria, consisteva nel preparare e adoperare la pelle di maiale che ha una resistenza straordinaria, e fu molto usata nel XIV e XV secolo pei bauli, cofani, cassette, astucci. Il suo uso, nei bagagli, giunse sino ai nostri giorni. V. Havard, op. cit., voce *Gorellerie*.

(3) Il Foucard, in una memoria sui manoscritti, afferma che la più antica mariegola miniata d'un'arte veneta che si conserva, é quella dei « Pilizeri (pellicciai) d'ovra vera » del secolo XIV (1321), posseduta dal Museo Correr, *Atti della R. Acc. di Belle Arti*, Venezia 1857, p. 70, n. 19.

(4) Il soggetto delle rilegature ha un'estesa letteratura: molte indicazioni si danno al capitolo del Rinascimento. Come fonte informativa generica, qui si indica il Peignot. — *Essai historique et archéologique sur la reliure des Livres et sur l'état de la Librairie chez les anciens.* — Parigi 1831 (Buon lavoro) e si indica la collezione del *Bibliofilo* del Lozzi, la *Biliofilia,* rivista dell'arte antica in libri, stampe, manoscritti, autografi e legature, diretta da Leo S. Olschki, Firenze, e la *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, diretta da G. Biagi, Firenze.

filigrane, smalti, da toccare segno che mai si superò.

Nel Medioevo i libri erano quasi sempre oggetti d'arte, soprattutto quelli di devozione; i quali si miniarono leggiadramente, e addussero alla necessità degli astucci di pelle.

Il cuoio fu adottato presto nelle rilegature. Anche nei tempi anteriori a quelli onde mi occupo, si raccolgono prove che servì al legatore di libri; ed era cuoio di bue, cervo o altri animali tinto in rosso o nero o bruno. Il legatore univa i quinterni del libro, li cuciva e ricuciva insieme, sul dorso, accavallando i punti sopra striscie di cuoio, e prendeva due tavolette lignee un po' più grandi del volume da legare ad applicarle, come piatti o specchi, alle due faccie. Nei tempi più antichi il cuoio cuopriva il dorso, e le tavolette restarono nude; in seguito esso cuoprì le tavolette intieramente che si munirono di fermagli, uno due o più, a tener meglio chiuso il libro.

Si hanno esempi di rilegature del XIV secolo liscie, e se ne hanno con impressioni a freddo, circoli, stelle, gigli a incavo o rilievo, eseguite con punzoni di ferro o legno.

Tali punzoni servivano a svolgere de' giuochi decorativi non destituiti di pregio; e una certa incoscente irregolarità valse, qui, effetto d'arte, più di quello che riesca a valere la regolarità, la quale scuopre frigidezza d'anima e stanchezza di mano. Però in fatto di rilegature, occorre attendere il Rinascimento: esso ci dirà una parola oltre ogni dire elevata, sopra l'oggetto delle attuali ricerche: — l'invenzione della stampa moltiplicò i volumi e intese a dare viepiù, all'arte del legatore, l'artista.

Uno dei punti dunque su cui l'ornamento delle nostre rilegature meglio si fermò, fu sulle borchie, sui fermagli, sugli angoli o centri metallici. Siccome le pergamene si accartocciano, abbondarono i fermagli; e il metallo più andante, il ferro, o, più elevato, il bronzo, si sostituì, nei libri più considerevoli, coll' argento e, in certi casi, coll' oro. I fermagli avevano la loro cerniera e ricevettero le forme artistiche d'una figura o d'uno stemma, d'una iniziale o d'un qualsiasi capriccio.

Talora le rilegature artistiche, disfatte, si riconoscono in frammenti: e sono borchie, fermagli, angoli o centri metallici, applicate a rilegature moderne, come in un messale quattrocentesco nella chiesa di S. Pietro a Murano, di schietto carattere veneziano: le stesse rilegature trecentesche o quattrocentesche, ricevettero dei grossi bottoni o chiodi agli angoli dei piatti, e nel centro, a non avere un contatto immediato col piano dei leggii o degli scrittoi: così la pelle meno si logorava. I volumi si collocavano negli scaffali in piano non in taglio (1).

Il cuoio venne abbandonato pel velluto in certe rilegature di lusso: allora specialmente si ebbero fermagli di metallo prezioso, talora imperlati od ingemmati; e il loro ornamento trovò un corrispondente nelle piccole o grandi lastre, sugli angoli delle rilegature, le quali si conservavano meglio.

Il centro d'ogni piatto ebbe, così, anch'esso, il suo ornamento: ciò avvenne quasi sempre, dopo che il legatore ebbe ideato gli angoli metallici, in forma di borchie, stelle, con grossi chiodi e formelle polilobate, con stemmi o leggende, o svolazzi, i quali contribuivano ad abbellire la rilegatura la quale, nell'epoca trecentesca e quattrocentesca, non salì mai, o difficilmente. allo sfarzo bizantino o d'altri tempi medievali.

Il cuoio peraltro conviene alle impressioni e si adatta meglio del velluto a ricevere borchie, fermagli, angoli e centri metallici. Venezia, la quale vide i primi torchi nel 1469 mercè Giovanni da Spira, e forse fabbricò prima d'ogni altra città d'Italia, a somiglianza degli orientali e spagnoli, i cuoi d'oro, soprattutto in paràti murali — usò il cuoio decorativo alle rilegature assai per tempo (quest'uso era noto all'Oriente e alla Spagna), e si condusse alle meravigliose rilegature onde essa va superba: questa Venezia gloriosa nella tipografia italica e nell'arte de' libri.

Si possono citare un certo numero di rilegature veneziane, le quali appartengono allo stile locale di transizione (Gotico-Rinascimento), quattrocentesche, le quali, leggiadre in formelle di cuoio colorito, sono abbellite da gigli e tondi impressi in oro, quasi gocce aurate a contornare specchiature bizzarre, orientaleggianti, in archi inflessi, polilobati e smerli di semicircoli e fregi di foglie, fili e rosette. La Biblioteca di S. Marco e il Museo Civico di Venezia, ne posseggono de' modelli.

L'Oriente che esercitò un influsso vivo sulle arti veneziane, lo esercitò vivissimo sulle rilegature; e le formelle, gli ornati, i pannelli, gli intrecci che si veggono sui piatti e sul dorso delle rilegature di Venezia,

---

(1) V. ad es. un'incisione del 1518, Giovanni Boccaccio, il *Decamerone*, Augusto de Zanis de Portesio Bibl. Marc, riprodotta in *L'Arte della stampa a Venezia.* Vol. I, p. 87; e ivi, medesimamente, a p. 90. *Missale Romanum*, Lucantonio de Giunta, Bibl. Marc.

destano sovente il ricordo di forme arabiche, moresche, persiane.

La nostra Incantatrice, signoreggiante la stampa e le rilegature, valse come fabbricatrice di que' parati di cuoio dorati, stampati, dipinti, incidentalmente accennàti, il cui argomento si ripiglia a significare che i parati di cuoio veneziani, si vendevano fuori dalla Serenissima, origine a vasto e intenso commercio di esportazione. Così si raccoglie, ad es., che il duca di Ferrara volle da Venezia i cuoi dorati pel suo Palazzo.

Allato dei cuoi da parati si fabbricarono quelli da tendoni, coperte da letto, guanciali, e più tardi si parlò del cuoio da portantine; nè si parla delle borse, dei guanti, degli astucci o guaine da coltelli, degli stili (tav. LXXIII *b*) (1), delle bottiglie da caccia, delle selle, degli elmi (2), perfino delle mitre pastorali (esiste una mitra di corame dorato nel Duomo d' Otranto); e Venezia s'impone ancora, a proposito delle borse di cuoio, usatissime nella città dei Dogi, all'epoca gotica, già infestata dai tagliaborse.

Tali oggetti che, di stoffa, ricevettero sovente il ricamo, nel periodo attuale e successivamente ebbero una funzione importante nel costume; e il cuoio che servì a dar la forma e la eleganza alle borse, si piegò con docilità al capriccio dell'idea e della mano. Richiamar l' attenzione su questo prodotto vale, dunque, il presentar la verità dal suo lato esatto.

Nè fu meno feconda la fabbricazione degli astucci; ond'io che esplorai con qualche cura l'opera di questi cuoi, raccolsi molti dati e molti fatti.

Qualcosa accennai di principio; e la Collezione Carrand a Firenze, ornata di cuoi interessanti, contiene alcuni astucci o guaine da coltelli, collocati fuor dal nostro recinto, a eccezione di un astuccio francese colla Vergine e il putto da un lato, dall'altro un guerriero coi piedi di aquila ed uno scudo triplicemente gigliato — scudo il quale si ripete alla sommità del coperchio. Tale è un'opera che giova indicare. E il Belgrano cita una sentenza colla quale i vice-dogi di Simone Boccanegra compongono, nel 1359, una lite fra le arti de' merciai borsieri, guantai e correggiai, in cui si parla di astucci da coltelli e di guanti di cuoio, lavorati in seta (1); inoltre un Sorrento di Marino eseguisce, nel 1331, un astuccio di cuoio fatto per la Duchessa di Calabria Giovanna e Maria sua sorella (2).

E i cofani?

Il Molinier ne indica uno grazioso, di cuoio nero, inciso, nella Collezione Richard, venduta a Parigi nel giugno del 1887, del XIV secolo, colla firma in corsivo dell'autore: *Magister Americus de Arzago fecit*. La qual cosa è notevole perchè sono rare le firme di artisti del cuoio; chè se talora i cuoi recano monogrammi o iniziali o emblemi, o armi, generalmente tuttociò si riferisce ai possessori non agli artisti.

(1) Sono astucci tolti dal volume cit. del De Récy il quale non indica il luogo ove gli originali si trovano; l'A. solo avverte, rispetto all'astuccio minore, da coltelli, che esso appartenne a uno scudiere di Filippo il Buono duca di Borgogna.

(2) L'Urbani de Gheltof indicò, stando alla Raccolta del Gravembocli, conservata al Museo Correr, alcuni elmi di cuoio veneziani, cui attribui una data troppo lontana (XII e XIII secolo) per essere accettata da me che la sostituisco con quella del XIV secolo. Il Gay (*Glossaire*) voce *Cuir*, sotto Cuoio de Lombardia (1399-1400), registra: *2 selles pour le roy; les arçons devant et derrière bordez d'os blanc et housses de cuir noir ars, à la façon de Lombardie.*

(1) Op. cit., p. 211.

(2) Filangieri, *Doc.*, vol. VI, p. 461.

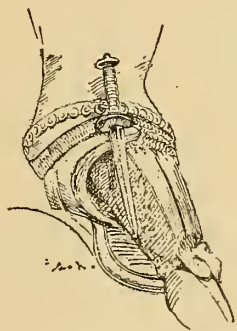
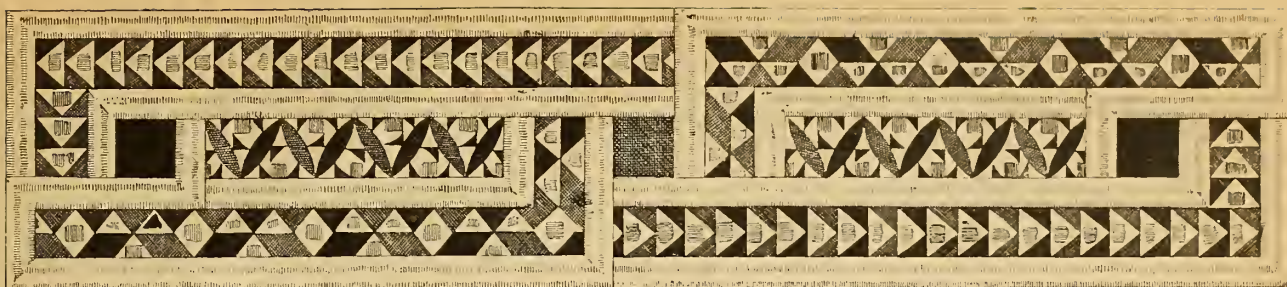



Fig. 150. — *Milano*: Parte anteriore della sella di Barnabò Visconti. Dal monumento omonimo, nel Museo Archeologico.

Orvieto. — Intarsiature marmoree nel pulpito di S. Andrea.

INDICE DELLE TAVOLE

Orvieto. — Intarsiatura marmorea nel pulpito di S. Andrea.